الفن الروائي

ديفيد لودج



ترجمة ماهر البطوطي

الفن الروائي

تأليف
ديفيد لودج

ترجمة
ماهر البطوطي



الفن الروائي

ديفيد لودج

The Art of Fiction

David Lodge

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣١٨٩ ١

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٩٩٣.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٠٢.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

مقدمة الطبعة الإليكترونية

كان يومًا ما زلتُ أذكره من عام ١٩٦١ حين قرَّرت على نحوٍ قاطع أن أتَّخذ الكتابةَ والترجمة مهنةً أساسية لي. كنتُ أدرس آخِر سنة في قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة، وقد تشبَّعتُ بالمقررات الدراسية، خاصةً في تلك السنة، وتأثَّرتُ برواية «جيمس جويس»؛ «صورة للفنان في شبابه»، التي قرَّر بطلُها نذْرَ نفسه للأدب والفن والجمال بكل أشكاله. كذلك درسنا «همنجواي» وحياته وأسلوبه الجديد في الكتابة. وكنتُ أتابع ما يَصدُر من كتب مهمة خارج مقررات الدراسة، فتأثَّرتُ بأدب «ألبير كامي» وفلسفته، وكتاب «اللامنتمي» الذي كتبه «كولِن ولسون» وأصبح حديثَ الأدباء.

وكنت قد بدأت القراءة وجمْعَ الكتب منذ كنت في العاشرة من عمري، فنشأت على كتب «توفيق الحكيم» و«طه حسين» و«نجيب محفوظ» و«يوسف السباعي» وشعر «أحمد شوقي». وبدأت أيضًا في جمع الكتب والسلاسل الجميلة التي كانت تَصدُر في مصر في الخمسينيات، ومنها: «الهلال» و«كتاب الهلال» و«روايات الهلال»، و«اقرأ»، و«كتب للجميع»، وكتب ومطبوعات «كتابي» و«الكتاب الذهبي»، وغير ذلك.

وبعد التخرُّج في الجامعة، عرفتُ أن مَن يريد أن يتَّخذ الكتابةَ مهنةً، عليه إجادةُ لغته العربية إجادة تامة، وكذلك ألَّا يعتمد في معيشته على مكافآت الكتابة؛ فدرست القرآن الكريم وتَدبَّرت آياته ولغته، وقرأت كتبَ النحو المتاحة، وما طالَته يدي من كتب التراث العتيقة. ولم أبدأ الكتابةَ إلا بعد أن شغلتُ وظيفةً مناسبة بوزارة التعليم العالي بالقاهرة، تترك لي وقتًا كافيًا بعدها للقراءة والكتابة. ولما كنتُ أريد الكتابة في النقد الأدبي، كانت أوائل مقالاتي نقدًا وعرضًا لما أحببتُه من الكتَّاب والأدباء. ثم جاءت الترجمة وأفسحتُ لها بعضَ الوقت أولًا، ثم زحفَت على معظم الوقت بعد ذلك. وكان أول كتبي المنشورة عن «إرنست همنجواي»، ثم رواية «جيمس جويس» التي أحببتها. وبدأتُ في دراسة اللغتَين

الإسبانية والفرنسية قبل أن تَنتدبني الوزارة للعمل مُلحقًا ثقافيًّا في مدريد، حيث قضيتُ أكثر من أربع سنوات.

وبعد عودتي من إسبانيا، قضيتُ أربعَ سنوات أخرى بالقاهرة أُزوِّد المجلات في القاهرة وبيروت بمقالاتي المُؤلَّفة والمترجَمة، قبل أن أَتوجَّه إلى نيويورك للعمل مترجمًا ثم محررًا بالأمانة العامة للأمم المتحدة. وقد عكفت على الكتابة والترجمة عن الأدب المكتوب بالإسبانية من شِعر ورواية ومسرحية، حتى أساهم في تشييدِ جسرٍ ثقافي للقُرَّاء العرب إلى تلك الثقافة الثرية. ولكن لم أَنسَ اللغات الأخرى، فترجمتُ لشاعر الشعب الأمريكي «والت ويتمان» وبعض آثار اللغة الفرنسية، وزاد إنتاجي بعد التقاعد من العمل حتى قارَبَت أعمالي ثلاثين كتابًا.

ولما كانت الكتب الورقية، رغم أهميتها، تَذْوي وتغيب حروفها بفعل الزمن، فقد رحَّبتُ بقيام مؤسسة «هنداوي» بوضع كتبي رقميةً على النت لتكون متاحة لمن يريد قراءتها، والمؤسسةُ بذلك تضطلع بعملٍ مهم في نشر الثقافة وإتاحتها وحفظها على مر السنين.

الفصل الأول

البداية

بدَت «إيمَّا وودهاوس» — بوسامتها ومهارتها وثرائها ومعيشتها في بيت مريح ولطف معشرها — كأنها قد ملكَت ناصيةَ بعض أفضل ما في هذا الوجود من النعم، ولقد عاشَت ما يقرب من واحد وعشرين عامًا في هذه الدنيا ولم يُثِر حزنَها أو ضيقَها إلَّا أقلُّ القليل.

كانت صغرى ابنتين لوالد من أكثر الآباء ودًّا ورعاية، وأصبحت — نتيجة زواج أختها — سيدة البيت منذ مرحلة مبكرة جدًّا؛ فقد ماتت أمُّها منذ زمن طويل لا تذكر معه منها سوى ذكريات غير واضحة عن ملاطفاتها لها، وشغلَت مكانَها امرأةٌ رائعة عملَت كمربِّية لها، وأصبحَت بالنسبة لها أقربَ ما تكون بالأم في حبِّها لابنتها.

قضَت «مس تايلور» ست عشرة سنة مع أسرة السيد «وودهاوس»، كانت فيه الصديقة أقرب منها إلى المربِّية، تُغدِق حبَّها على الابنتين على حدٍّ سواء، ولكن على «إيمَّا» بصفة خاصة، كان الأمرُ بينهما أشبهَ بالودِّ الذي ينشأ فيما بين أختين، وحتى قبل أن تكفَّ «مس تايلور» عن العمل فيما كان يُفترض أنه منصب المربِّية، كان طبعُها الهادئ لا يسمح لها أن تفرض أيةَ قيود، وبعد أن زالت ظلال التسلُّط منذ مدة طويلة، عاشتَا معًا كصديقتَين صدوقتَين، و«إيمَّا» تفعل ما بدَا لها، كانت تقدِّر رأيَ «مس تايلور» حقَّ التقدير، ولكنها لم تكن تلتزم أساسًا إلَّا بآرائها هي.

كانت المخاطر الحقيقية التي تكمن في وضع إيمَّا هي القوة التي تُضفيها عليها طريقتُها الخاصة في تناول الأمور، وطبعها الذي يجعلها تبالغ في تقديرها

لنفسها بعضَ الشيء، كانت تلك هي المساوئ التي تُهدد متعتَها بالخطر، بيْدَ أن الخطر لم يكن ظاهرًا في الوقت الحاضر؛ ولذلك لم ترْقَ تلك المساوئ بالمرَّة إلى مستوى المصائب.

وجاء الأسى، الأسى اللطيف، ولكن دون أيِّ إزعاج يعكِّر صفوَها؛ فقد تزوجت مس تايلور.

جين أوستن: إيمَّا (١٨١٦م)

إنها أشد ما سمعتُ من القصص حزنًا، كنَّا نعرف أسرة «أشيرنام» طوال تسعة مواسم في بلدة «ناوهايم» وربطَت بيننا أُلفة شديدة، أو بالأحرى معرفة فضفاضة وسهلة ولكنها حميمة مثل علاقة القفاز الطري باليد، وقد عرفنا أنا وزوجتي، الكابتن «أشيرنام» وزوجته، كأحسن ما يمكن للمرء أن يعرف شخصًا آخر، ومع ذلك — بمعنى آخر — لم نكن نعرف عنهما أيَّ شيء، وأعتقد أن هذه الحالة لا يمكن أن تحدث إلَّا مع بني الإنجليز، أولئك الذين أكتشفُ — حتى اليوم — حين أجلس كيما أستخلصَ ما أعرفه عن هذه المسألة المحزنة، أنني لا أعرف شيئًا عنهم على الإطلاق، لم أكن قد زرتُ إنجلترا منذ ستة أشهر مضَت، ولم أكن قد سَبَرتُ غَوْر القلب الإنجليزي، لم أكن أليفًا إلَّا بالضَّحلِ من الأمور.

فورد مادوكس فورد: الجندي الحميد (١٩١٥م)

متى تبدأ رواية من الروايات؟ هذا سؤالٌ تصعب الإجابةُ عليه؛ كالسؤال عن الوقت الذي يتحول فيه الجنين البشري إلى إنسان، ومن المؤكد أنَّ خَلْق رواية من الروايات نادرًا ما يبدأ حين يَخُطُّ المؤلفُ بقلمه أولَ كلماتها، أو يدقُّها على الآلة الكاتبة؛ ذلك أن معظم الكُتَّاب يضعون مخطَّطًا للعمل المبدئي، حتى ولو كان هذا المخططُ في أذهانهم فحسب، والكثير منهم يُعِدُّون أساسَ قصصهم بعناية طوال أسابيع أو أشهر، ويضعون رسومًا بيانية للحبكة، ويؤلفون ملخصًا لحياة شخصياتهم، يملئون كُرَّاسات بالأفكار والإطار العام والمواقف والطرائف التي يستمدون منها مادَّتَهم عند عملية الكتابة، ولكل كاتب طريقتُه الخاصة في العمل؛ ف «هنري جيمس» قد وضع ملاحظات لروايته «أسلاب بوينتون» تكاد تُقارب الروايةَ نفسَها حجمًا وأهمية، كما أعتقد أن «موربيل سباك» كانت تعكف على

التفكير في مفهومِ أيٍّ رواية جديدة لها، ولا تشرع في الكتابة على الورق حتى تكون قد استخلصَت عنوانًا وجملة افتتاحية ترضى عنهما.

بيْدَ أن الرواية — بالنسبة للقارئ — تبدأ دائمًا بعبارتها الافتتاحية (التي يمكن بالطبع ألَّا تكونَ أول عبارة قد خطَّها المؤلف أصلًا)، ثم العبارة التالية؛ فالعبارة التي تليها ... وهكذا، وثمَّة سؤال آخر يصعب الإجابة عليه، وهو: متى تنتهي بداية رواية ما، هل تنتهي بنهاية أول فقرة، أو أول عدَّة صفحات، أو الفصل الأول؟ ومهما كان التعريف الذي يضعه المرء لبداية رواية ما، فإنها تمثِّل عتبةً تفصل العالَم الواقعي الذي نعيش فيه، عن العالم الذي يصوره الروائي، وعلى ذلك فإنها ينبغي — كما يجدر القول — أن «تجذب القارئ إلى داخلها.»

وليس هذا بالعمل الهين؛ فنحن لا نعرف بعدُ نبرة صوت المؤلف، ولا المدى الذي يَصِل إليه محصولُه اللغوي، ولا عاداته في تكوين الجُمل، ونحن في البداية نقرأ أيَّ كتاب ببطء وتردد؛ فثَمَّة معلومات كثيرة يجب أن نستوعبَها ونتذكَّرها، مثل أسماء الشخصيات، وعلاقات بعضهم ببعض، وتفاصيل الزمان والمكان في السياق؛ إذ لا يمكن تتبُّع القصة دون استيعاب كلِّ هذه الأشياء، هل سيستحق الكتاب كلَّ هذا العناء؟ ومعظم القرَّاء سوف يُعطون المؤلف مهلة عدَّة صفحات على الأقل، قبل أن يُقرروا الخروج من عتبة الكتاب، ومع ذلك، في المثالَين اللذَين قدَّمناهما سابقًا، لا يكاد يوجد مجال للتردد في المضيِّ قُدُمًا في القراءة؛ فنحن قد «جذبَتنا» أول عبارة في كلا النصَّين.

فافتتاحية جين أوستن مثالٌ كلاسيكي: واضحة، موزونة، موضوعية، ذات مغزًى ساخرٍ يتخفَّى تحت قفاز مخملي ناعم من الأسلوب، انظر إلى المهارة التي تُهيِّئها أول عبارة لسقوط البطلة؛ فحبكة الرواية ستكون عكسَ حبكة قصة سندريلا الشهيرة: الانتصار في النهاية للبطلة التي لا تلقَى التقديرَ المناسب، تلك الحبكة التي جذبَت خيال «جين أوستن» سابقًا، من روايتها «الكبرياء والهوى» حتى «متنزه مانسفيلد»؛ ذلك أن «إيمَّا» هي الأميرة التي لا بدَّ من إذلالها قبل أن تعثر في النهاية على السعادة الحقَّة؛ فالمؤلفة تستخدم كلمات «وسيمة» (بدلًا من الصفة التقليدية جميلة أو حسنة، وربما كان في ذلك إيحاء بالقوة الذكرية في هذه الصفة الجامعة للجنسين)، و«ماهرة» (وهو اصطلاح غامض لوصف الذكاء، وأحيانًا ما يُطلق على نحوٍ يقلل من القيمة، مثل «ماهرة أكثر من اللازم») و«ثرية» بكل ما في هذه الصفة من ارتباطات بالكتاب المقدَّس، وبالأمثال المتعلِّقة بالمخاطر الأخلاقية للثروة؛ فهذه الصفات الثلاث، التي اجتمعَت معًا على نحوٍ رقيق (حاول أن تُعيد

ترتيبَها لترى موقع التركيز والجرس الصوتي) تُلخص زيفَ سعادة «إيمَّا» البادية، فبعد أن عاشَت ما يقرب من واحد وعشرين عامًا في هذه الدنيا، ولم يُثِر حزنَها أو ضيقَها إلَّا أقلُّ القليل، كانت تنتظرها صحوةٌ عنيفة، وكان على «إيمَّا» — وقد ناهزَت الحادي والعشرين من عمرها، وهو السن التقليدي للرشد — أن تتحمل المسئولية عن حياتها، وكان هذا يعني — بالنسبة لفتاة تنتمي إلى المجتمع البورجوازي في أوائل القرن التاسع عشر — أن تُقرِّر ما إذا كانت ستتزوج، وبمَن تتزوج، و«إيمَّا» حرة على نحو غير عادي بالنسبة لذلك الموضوع؛ إذ إنها بالفعل «سيدة» المنزل، وهو ظرفٌ يُرجح أن يولِّد فيها غطرسةً؛ خصوصًا وأنها نشأَت على يدِ مربِّية قدَّمت لها حبَّ الأم، لكن لم تفرض عليها النظام الذي تفرضه الأمُّ على بناتها.

ويتضح هذا أكثر في الفقرة الثالثة؛ بَيْد أنه من المهم في الوقت نفسه، أننا نبدأ في سماع صوت «إيمَّا» نفسها في الخطاب، وكذلك صوت الراوي الموضوعي الحكيم: «كان الأمر بينهما أشبهَ بالودِّ الذي ينشأ فيما بين أختين»؛ «عاشتا معًا كصديقتين صدوقتين»، ويبدو أننا نسمع في مثل هاتين العبارتَين وصفَ «إيمَّا» الراضي عن النفس لعلاقتها بمربِّيتِها، وهي علاقة سمحَت لها أن تفعل ما يحلو لها، والبناء الساخر لنهاية الفقرة، «كانت تُقدِّر رأْيَ «مس تايلور» حقَّ التقدير، ولكنها لم تكن تلتزم أساسًا إلَّا بآرائها هي.» يوازن على نحوٍ متَّسقٍ بين عبارتَين تتناقضان منطقيًّا، وبذلك يبين العيبُ في شخصية «إيمَّا» الذي يذكره الراوي صراحةً في الفقرة الرابعة، وبزواج مس «تايلور» تبدأ الرواية الأصلية: ذلك أن «إيمَّا» — وقد حُرمت صحبة مس «تايلور» ومشورتها الناضجة — تتخذ صديقةً شابة لها هي «هارييت»، وتخلع عليها حمايتَها، مما يشجعها على الاغترار بنفسها، وحين تقوم «إيمَّا» بدور الخاطبة لـ «هارييت» ينتج عن ذلك عواقبُ وخيمة.

أما الجملة الافتتاحية الشهيرة لرواية «فورد مادوكس فورد»، فهي حيلة واضحة لجذب اهتمام القارئ؛ إذ هو يكاد يجذبنا بها من ياقاتنا إلى داخل القصة، ولكن على الفور يغمر القصةَ شيءٌ غامض وغير مباشر، وهما صفتان من الصفات التي تتسم بها الحداثة، نوع من القلق إزاء اكتشاف حقيقة مترقَّبة، مَن هو ذلك الشخص الذي يخاطبنا؟ إنه يتكلم بالإنجليزية وإن كان هو نفسه غير إنجليزي، لقد عرَف الزوجَين الإنجليزيَّين اللذَين كانا — فيما يبدو — موضوع «أشد القصص حزنًا» لمدة تسع سنوات على الأقل، ومع ذلك فهو يذكر أنه لا يعرف أي شيء عن الإنجليز حتى لحظة روايته تلك، وتُوحي كلمةُ «سمعت» في الجملة الأولى، أنه سيروي قصةَ شخص آخر، بَيْد أنه يتلو ذلك على الفور تقريبًا، ما يعني

ضمنًا أن الراوي — ربما وزوجته — كانَا جزءًا من القصة، كان الراوي يعرف الزوجَين أشيرنام معرفةً حميمة، ولا يعرفهما على الإطلاق، ويتم إضفاءُ بعضِ المنطق على هذه التناقضات بوصفها من نتاج الشخصية الإنجليزية، والفرق بين المظهر والواقع في مجال سلوك أبناء الطبقة المتوسطة الإنجليزية؛ ولهذا فإن هذه البداية تُعطي ملامحَ موضوعٍ مشابهٍ لرواية «إيمَّا»، رغم أنها تُخلف ملامح توجُّس تراجيدية وليست كوميدية، وتتكرر صفةُ الحزن قربَ نهاية الفقرة، كما أن هناك كلمة رئيسية أخرى هي القلب (واثنان من الشخصيات يعانيان من مرض مفترض في القلب، وكل الشخصيات تعاني من اضطراب حياتها العاطفية) تسقط بكلِّ ثقلِها في الجملة قبل الأخيرة.

ولقد استخدمتُ استعارةَ القفاز كي أصفَ أسلوب «جين أوستن»، وهو أسلوب يؤكد ذاته بطرق منها تجنُّب أيِّ استعارة (والاستعارة هي أساسًا مجازٌ شعري، يقف على طرفَي نقيض من العقل والإدراك المباشر)، وتُذكر استعارة القفاز نفسها بالفعل في الفقرة الافتتاحية لرواية «الجندي الحميد»، برغم اختلاف المعنى. فهي هنا تعني السلوك الاجتماعي المهذب، والعادات السهلة، وإن كانت الحكومة، التي تصاحب الوفرة وحسن الذوق (يذكر هنا النوعَ الجيد من القفازات)، ولكنْ ثَمة إلماح إلى وجود إخفاء خادع أو «تغطية». وسرعان ما تُفسر بعض الألغاز التي أُثيرت في الفقرة الأولى عن طريق أمور منها، على سبيل المثال، أن الراوي أمريكي يعيش في أوروبا، بَيْد أن موثوقية شهادته، والنفاق المزمن الذي تتصف به بقيةُ الشخصيات سيكونان من المواضيع الحاسمة في هذه القصة، القصة الأشد حزنًا.

وهناك، بالطبع، طرقٌ أخرى عديدة لبدء رواية ما؛ وستُتاح الفرصة أمام القُرَّاء الذين يتصفحون هذا الكتاب، للتعرُّف على بعضها؛ لأنني قد قمت في كثير من الأحوال باختيار الفقرة الافتتاحية في الروايات والقصص، لتصوير جوانب أخرى في الفن الروائي (فهذا يعفيني من مشقة تلخيص الحبكة)، بَيْد أنه قد يكون من المناسب تبيان مدى الإمكانيات في ذلك المجال؛ فالرواية يمكن أن تبدأ بوصفٍ مُسهبٍ للخلفية الطبيعية أو الحضَرية التي ستكون للرواية، وهو ما يُسمِّيه نقَّادُ الأفلام بعملية الإخراج: ومثال ذلك، الوصف القاتم لمنطقة «إجدون هيث»، في بداية رواية «عودة ابن البلدة» لتوماس هاردي، أو وصف إ.م. فورستر لـ «تشاندرابور»، في نثرٍ جميلٍ يليق بدليل سياحي، في بداية روايته «طريق إلى الهند». وقد تبدأ رواية في وسط محادثة، مثل رواية إيفلين هوو «حفنة من تراب»، أو الأعمال المميزة لـ «إيفي كومتون بيرنيت»، وهي قد تبدأ بتقديم الراوي لنفسه على نحوٍ

آسر: «ادعني إسماعيل!» (موبي ديك لهرمان ملفيل)، أو بإيماءة عنيفة للتقليد الأدبي للسيرة الذاتية: «… قد يكون أول شيء تريد معرفته هو أين وُلدتُ وكيف كانت طفولتي الشقية وماذا كان يعمل والداي قبل أن يُنجباني.» وكل ذلك الكلام الفارغ من النوع الوارد في قصة «دافيد كوبرفيلد»، ولكنني لا أشعر بأيِّ ميل إلى الحديث، من ذلك (الحارس في الحقول لـ ج. د. سالينجر). وقد يبدأ الروائي بخطوة فلسفية، «الماضي هو بلد أجنبي: إنهم يقومون بأشياء مختلفة هناك» (الواسطة لـ ل. ب. هارتلي). أو تصوير الشخصية في مأزقٍ حرجٍ منذ أول عبارة: «عرف هيل أنهم يعتزمون قتلَه قبل أن يَصِل إلى برايتون بثلاث ساعات» (حلوى برايتون لجراهام جرين). وتبدأ كثيرٌ من الروايات بـ «قصة إطارية» تشرح كيف تم العثور على القصة الرئيسية، أو أن تُحكَى القصة لجمهور متخيَّل؛ ففي رواية كونراد «قلب الظلمات»، يقوم راوٍ مجهولٌ بوصف مارلو وهو يقصُّ تجاربَه في الكونغو، لحلقة من الأصدقاء الجالسين على سطح مركب شراعي في خليج نهر التيمز (ويبدأ مارلو قائلًا «وهذا أيضًا هو أحد الأماكن المظلمة على الأرض»)، ورواية هنري جيمس «دورة اللولب» تتألَّف من مذكرات امرأة متوفاة، يجري قراءتُها بصوتٍ عالٍ أمام عدد من الضيوف في حفل في منزل ريفي، كانوا يتسلَّون بالاستماع إلى قصص الأشباح، وحصلوا فيما يبدو على أكثر مما كانوا يتوقعون، ويبدأ كنجزلي إيميس روايةَ الأشباح «الرجل الأخضر» بمزيج بارع من «دليل الطعام اللذيذ»: «ما إن يقهر المرءُ دهشتَه لعثوره على خان أصيل على مبعدة ٤٠ ميلًا من لندن — و٨ أميال من الطريق السريع — حتى تزدادَ دهشتُه لنوعية الطعام فيه، الذي يتصف أيضًا بإنجليزيته الصميمة …» وتبدأ رواية إتالو كالفينو «لو أن مسافرًا في ليلة شتاء» هكذا: «إنك على وشك أن تبدأ قراءة رواية إيتالو كالفينو الجديدة لو أن مسافرًا في ليلة شتاء»، وتبدأ رواية جيمس جويس «مأتم فينيجان» في وسط الجملة: «نهر يجري، عبر حواء وآدم، من انحراف الشاطئ إلى منحنى الخليج، يحملنا بطريق دائري مناسب إلى قلعة كاسل وما حولها مرة ثانية»، أما أول الجملة، فهي تختتم الكتاب: «طريق وحيد محبوب على طول»، فيعيدنا بذلك إلى البداية مرة أخرى، مثل إعادة دوران المياه في البيئة من النهر إلى البحر إلى السحاب إلى الأمطار إلى البحر، ومثل الإنتاج الذي لا نهاية له من المعاني، الذي توفِّره قراءةُ الروايات.

الفصل الثاني

المؤلف المتطفل

بقطرة واحدة من الحبر يستخدمها كمرآة، كان الساحر في مصر القديمة يتعهد بأن يكشفَ لأيِّ زائر تقوده إليه المصادفةُ رؤى الماضي البعيد، وهذا هو ما أتعهَّدُ القيام به لك أنت أيها القارئ، فبنقطة الحبر هذه التي في طرف ريشتي سوف أعرض أمامك ورشة «جوناثان بيرج» الفسيحة، وهو نجَّار وبنَّاء في قرية «هيسلوب»، كما كانت عليه في يوم ١٨ يونيو عام ١٧٩٩ من ميلاد سيدنا المسيح.

جورج إليوت: آدم بيد (١٨٥٩م)

بالنسبة لمارجريت، وأرجو ألَّا يتحاملَ القارئ عليها لذلك، كانت محطة تشيرنج كروس تمثِّل دائمًا فكرة اللانهاية، فموقعها ذاته — في انزوائها قليلًا خلف بهاء «سان بانكراس» المطواع — لم يكن يُوحي بأنها تقدِّم تعليقًا على مادية الحياة، وكان هذان القوسان العظيمان، بلا لون أو اكتراث، ويحتضنان بينهما ساعة ليس فيها أيُّ جمال، يمثِّلان مدخلًا مناسبًا يقودان إلى مغامرة أبدية يمكن أن تعودَ نتائجُها على المرء بالرخاء، ولكنها بالتأكيد لن تتبدَّى في لغة الرخاء العادية، فإذا كنت ترى أن هذا سخفٌ فتذكَّر أن مارجريت ليست هي التي تحكي لك عنه، ولأسارعنَّ فأقول لك إن الوقت كان متسعًا أمامهما ليلحقَا بالقطار، وإن مسز مانت قد حجزَت مقعدًا مريحًا في اتجاه السير وإن كان بعيدًا عن القاطرة؛ وإن مارجريت، عندما عادَت إلى «ويكهام بليس» قد فُوجئت بالبرقية التالية:

انتهى كلُّ شيء، وددتُ لو لم أكتب قط، لا تقولي لأحد. هيلين.

ولكن العمة جولي كانت قد ذهبَت، ولا قوة هناك قادرة على إرجاعها، ولا إيقافها.

إ. م. فورستر، هواردز إند (١٩١٠م)

أبسط طريقة لرواية قصة، هي حكايتها بصوت الراوي، الذي يمكن أن يكون ذلك الصوت المجهول في القصص الشعبي (كان يا ما كان، في سالف العصر والأوان، أميرة في غاية الجمال)، أو بصوت شاعر الملاحم (مثلًا: فرجيل «إنني أتغنَّى بالسلاح والإنسان»)، أو صوت المؤلف الذي يستودِع القرَّاء السِّر، ويصطحبهم في قصته، ويُصدر حِكَمَه ومواعظَه، كما هو الحال في القصص الكلاسيكي من «هنري فيلدنج» إلى «جورج إليوت».

ففي بداية رواية آدم بيد، عَمَد جورج إليوت بحيلة بلاغية لبقة عن نقطة الحبر التي تمثِّل مرآة ووسيطًا على حدٍّ سواء، إلى تحويل عملية الكتابة إلى نوع من الحديث، خطاب مباشر وإن كان حميمًا للقارئ، تدعونا فيه إلى الدخول «عبر عتبة» الرواية، وبصورة أدق، عبر عتبة ورشة «جوناثان بيرج». وهي تقارن ضمنًا بين طراز قَصصها ذي الخصوصية الدقيقة والتاريخية المتفحصة، وبين كشوفات السحر والشعوذة المبهمة، وليس لشذرة المعلومات عن أساليب السحرة المصريين أيُّ وظيفة أخرى، بَيْد أنها لا تخلو من أهمية في حد ذاتها، فنحن لا نقرأ القصص على أية حال من أجل الحكاية فحسب، ولكن كيما نوسعَ من معرفتنا بالعالم وفهمنا له، ولذلك فإن أسلوبَ سردِ المؤلف يناسب بالتحديد إدراجَ هذا النوع من المعرفة الموسوعية والحكمة المأثورة.

بَيْد أنه مع بدايات القرن العشرين، أصبح صوتُ المؤلف المتطفل غير مرغوب فيه، بسبب انتقاصه من وهم الواقعية، وتقليله من الكثافة الانفعالية للتجربة التي يتم تقديمها، عن طريقِ تشتيتِ الانتباه إلى عملية السرد، وهو أيضًا يدَّعي نوعًا من الحُجِّية من التواجد في كل مكان في الوقت نفسه، وهو الأمر الذي لا يستطيع عصرنا الذي ساد فيه الشكُّ والنسبية أن يخلعَه على أيِّ شخص؛ لذلك فقد نحَت القصةُ الحديثة إلى كبتِ صوتِ المؤلف أو إزالته تمامًا، عن طريق تقديم الحدَث من خلال وعيِ الشخصيات، أو إسناد مهمة السرد ذاتها إليهم، وحين يجري استخدام صوت المؤلف المتطفل في القصة الحديثة، يتم ذلك عادةً بشيء من الحرج الساخر، كما في القطعة السابقة من رواية «هواردز إند»، وهذه القطعة تَرِد في ختام الفصل الثاني، حين تعمد «مارجريت شليجل» عضوة جمعية «بلومزبيري»، بعد أن سمعَت أن أختها «هيلين» قد وقعَت في غرام «هنري ويلكوكس» ابن أحد أقطاب الصناعة من مُحدَثي الثراء، إلى إرسال عمتِها مسز «مانت» لتستقصيَ الأمر.

وهواردز إند رواية تُعنَى بتصوير حالة إنجلترا، وإن رؤية هذا البلد بوصفه كُلًّا عضويًّا يمتلك ماضيًا، زراعيًّا في أساسه، ذا ثراء روحي كبير، ومستقبلًا تحفُّه المشاكل، وتُظلِّله حركةُ التجارة والصناعة، وكل ذلك يخلع أهمية تصويرية على الشخصيات وعلى علاقاتهم، ويبلغ هذا الموضوع ذروتَه الحالمة في الفصل التاسع عشر، حين يطرح المؤلف، من فوق تلال «بيربك» ذات الذُّرى العالية، السؤال عمَّا إذا كانت إنجلترا تنتمي لهؤلاء الذين خلقوا ثروتها وقوتها أم «لهؤلاء الذين ... رأوها على نحو ما، رأوا الجزيرةَ كلَّها على الفور، راقدةً كالجوهرة في بحر فضي، مبحرة كسفينة تحمل أرواحًا هائمة، وأسطول العالم الجسور يصحبها نحو الأبدية.»

ومن الواضح أن كلًّا من المؤلف ومارجريت ينتميان إلى فريق أصحاب الرؤى؛ فاللانهاية التي تربط مارجريت بينها وبين محطة «تشيرنج كروس»، تُعادل الأبدية التي تُبحر نحوها سفينة إنجلترا، في حين تنتمي المادية والرخاء اللذان تنتقدهما «كنجز كروس» إلى عالم آل ويلكوكس، ويستبين التضامنُ في الشعور بين المؤلف والبطلة بوضوح في الأسلوب؛ فالانتقال إلى زمن الماضي («كان يوحي» و«كانا مَدخلَين مناسبَين») هو وحده الذي يميز أفكار مارجريت، من ناحية القواعد النحوية، عن صوت المؤلف. ففورستر يقوم بدور الحامي لبطلة روايته علانية، أو زيادة عن اللزوم كما قد يقول البعض.

وعبارتان مثل «بالنسبة لمارجريت، وأرجو ألَّا يحملَ ذلك القارئ على الغضب عليها ...» و«فإذا كنت ترى أن هذا سخف، فتذكَّر أن مارجريت ليست هي التي تحكي لك عنه.» هما حركتان خطرتان، تقتربان من خلق الأثر الذي يسميه «إرفنج جوفمان» «كسر الإطار»، حين يتم التعدي على قاعدة أو عُرف يحكم نوعًا معينًا من التجربة، وتقدِّم مثل هاتين العبارتَين بجلاء، ما يتطلبه منَّا الإيهام بالواقع عادة أن نقمعَه أو نزيلَه، وهو إدراكُنا أننا نقرأ رواية عن أشخاص وأحداث من وحي الخيال.

وهذه الوسيلة محبَّبة من قِبَل كُتَّاب ما بعد الحداثة، الذين ينبذون الإيمان بالواقعية التقليدية، عن طريقِ كشفِ القناع عن كلِّ ما في جعبتِهم من التركيبات القصصية، خُذ على سبيل المثال، هذا التطفُّل المذهل من المؤلف، في وسط رواية جوزيف هيلر «ثمين كالذهب» (١٩٨٠م):

> ومرة أخرى وجَد «جولد» نفسَه على أُهبةِ تناول الغداء مع أحدهم — سبوتي واينروك — وقفزَت الفكرةُ إلى رأسه أنه يقضي وقتًا أكثر من اللازم يأكل ويتحدث في هذا الكتاب، لم يكن في الإمكان جَعْلُه يفعل أكثر من هذا، لقد

> كنت أضعه في الفراش كثيرًا مع «أندريا»، بينما أُقصي زوجته وأولاده إلى خلفية الكتاب ... ولا بد أنه سيقابل قريبًا مدرِّسةً لديها أربعة أطفال، وسيقع في غرامها لشوشته، ولسوف أُلوِّح له عن قريب بالوعد المثير، بأن يُصبحَ أولَ وزير خارجية يهودي للبلاد، وهو وعدٌ لم أكن أنوي الوفاء به.

إن فورستر لا يقوِّض على هذا النحو الجذري، إيهامَ الحياة الواقعية الذي تولِّده قصته، ويدعونا لكي نُبديَ اهتمامًا متعاطفًا مع شخصياته ومصائرهم، عن طريق الإشارة إليهم بوصفهم أناسًا حقيقيِّين؛ ولهذا، فما غرضه من لفت النظر إلى الهُوَّة التي تفصل بين تجربة مارجريت، وبين سردِه لهذه التجربة؟ إني أرى أنه، عن طريق الإشارة إلى وظيفته البلاغية كمؤلف على نحو ساخر، به شيءٌ من اللوم الذاتي، يحصل على تصريح بالانغماس في خطابات بلاغية مسهبة، يقدِّمها المؤلف عن التاريخ والميتافيزيقا (مثل رؤيا إنجلترا من على تلال «بيربك»)، وتنتشر في طول الرواية وعرضها، والتي كان يعتبرها أساسية لموضوعها المستهدَف؛ ذلك أن الفكاهة الدَّمثة هي وسيلة فعَّالة لتجنُّب ما يُحتمَل من استجابة القارئ التي تتمثل في قوله «ابعد عنها!» والتي يُثيرها هذا النوع من التعميمات المقدَّمة من المؤلِّف. وفورستر يسخر أيضًا من مقاطعة الزخم السردي الذي تُسببه بالضرورة مثل هذه المقطوعات، بأن يعمِد متحرِّجًا إلى «التعجيل» بالعودة إلى الحكاية، ويُنهي فصلَه بأثرٍ طيب من التشويق، ولكن التشويق موضوع مستقل.

الفصل الثالث

التشويق

في البداية، حين لم يكن الموتُ يبدو محتملًا لدى «نايت»؛ لأنه لم يقترب أبدًا منه، لم يستطع أن يفكرَ في أيِّ شيء في المستقبل أو أيِّ شيء يرتبط بالماضي، لم يكن أمامه إلَّا أن يراقبَ في صرامةٍ الجهودَ التي تبذلها الطبيعة كي تضعَ حدًّا لحياته، وأن يجاهدَ لإحباط تلك الجهود …

ولما كان الجرف يشكِّل سطحًا داخليًّا من جزء من تشكيل أسطواني مجوَّف، السماء في أعلاه والبحر أسفله، يحيط بالخليج بما يُشبه نصف دائرة، كان بوسعه أن يرى السطح العمودي ينعرجُ عن يمينه وشماله، وألقى بنظره بعيدًا عن تلك الواجهة، وتحقَّق على نحوٍ أدقَّ من الخطر الذي تمثله له، كان الشر يكمن في كل مظهر من مظاهرها، وكان هذا الشكل في صميمه المعادي يمثل الدمار والخراب.

ويأخذ ذلك الترابط في الأحداث التي يعمل عالمُ الجماد على تعذيب عقل الإنسان بها حين يتوقف برهةً في لحظات الترقُّب، كان أمام عين «نايت» حفريَّة متحجِّرة منفصلة من الصخرة على نحوِ نقشٍ بارز، كان كائنًا له عينان، وحتى في تلك الساعة، كانت العينان، وقد ماتتا وتحولتا إلى حجر، ترقبانه الآن، كانت الحفرية واحدة من تلك القشريات البدائية المسمَّاة «تريلوبايتس»، ومع أن ملايين السنين كانت تفصل بينها وبين «نايت»، فقد بدَا كما لو أنهما قد التقيا في مكان موتهما، كانت الشيءَ الوحيد الذي وقع عليه بصرُه، ويمثِّل كائنًا كانت تنبض فيه حياة، وله جسمٌ يتوجَّب إنقاذه، في الوضع نفسه الذي كان فيه «نايت» الآن.

توماس هاردي: عينان زرقاوان (١٨٧٣م)

الروايات ما هي إلَّا سردٌ، والسرد — مهما تكن وسائطه: الكلمات، أو الفيلم السينمائي، أو الصور الهزليَّة — يجذب اهتمامَ جمهورِه عن طريق إثارة أسئلة في أذهانهم، وتأخير الإجابة عليها، والأسئلة في عموميتها تنقسم إلى نوعين، الأسئلة المتعلقة بالسببية (مثلًا: مَن فعل هذا؟) والأسئلة المتعلقة بالزمنية (مثلًا: ما الذي سيحدث بعد ذلك؟) ونماذج هذين النوعين، في أبسط شكل، هي على التوالي، القصص البوليسية التقليدية، وقصص المغامرات. والتشويق عاملٌ يرتبط على وجه الخصوص بقصص المغامرات، وبالهجين المتكون من القصة البوليسية وقصة المغامرات، المعروف بقصص الإثارة، ومثل تلك الحكايات السردية تتوخَّى وضْعَ البطل أو البطلة مرارًا في مواقف تحفُّها المخاطر الشديدة، مما يُثير في القارئ انفعالاتِ الخوف والقلق من النتائج المحتملة، فيتعاطف بذلك مع الشخصيات.

ولما كان التشويق يرتبط ارتباطًا خاصًّا بأشكال القصة الشعبية، فإن الروائيِّين الأدبيِّين في الفترة الحديثة كانوا ينظرون إليه دائمًا بازدراء، أو على الأقل نظرتهم إلى الشيء الأدنى؛ ففي «عوليس» مثلًا، فرض جيمس جويس أحداثًا تافهة لا تخلص إلى نتيجة، وتقع في يوم واحد في مدينة دبلن الحديثة، على قصة عودة «أوديسيوس» من حرب طروادة، وهي قصة بطولية ومكتملة على نحوٍ مُرضٍ، وهو يُلمِّح بذلك إلى أن الواقع أقلُّ إثارة وأكثر إبهامًا من الأحداث التي يرمي القصص التقليدي أن يُقنعنا بها. ولكن كان هناك دائمًا كُتَّابٌ محترمون، خاصة في القرن التاسع عشر، قاموا عن قصد باستعارة أساليب توليد عنصر التشويق من القصص الشعبي وحوَّلوها إلى ما يحقِّق أغراضَهم.

وتوماس هاردي أحد هؤلاء الكُتَّاب؛ فقد كانت أولى رواياته واسمها «حلول يائسة» (١٨٧١م)، وهي رواية «إثارة»، بأسلوب «ويلكي كولينز»، وثالث رواياته «عينان زرقاوان» (١٨٧٣م)، بها عناصر أكثر غنائيةً وتحليلًا نفسيًّا، وقد استمدَّها من الفترة التي كان يتودَّد فيها إلى زوجته الأولى في محيط رومانسي في شمال «كورنوول»، والتي كانت أقربَ الروايات المحببة إلى سيد قصص السيرة الذاتية «مارسيل بروست».

ولكن هذه الرواية تقدِّم مشهدًا كلاسيكيًّا من مشاهد التشويق هو — على حد علمي — من خيال المؤلف الخصب، والكلمة ذاتها، (suspense) مشتقةٌ من الكلمة اللاتينية التي تعني «يعلِّق»؛ ولا يمكن أن يكون هناك موقفٌ أكثرُ توليدًا للتشويق من رجل معلَّق من أطراف أصابعه على سطحِ جرفٍ هارٍ، لا يستطيع الصعود إلى مكان

آمن؛ ومنه جاء المصطلح النوعي cliffhanger الذي يعني حرفيًّا «المعلَّق على شفا جرف هار».[1]

وما حدث هو أنه في منتصف رواية «عينان زرقاوان» تقريبًا، تقوم «ألفرايد»؛ بطلة الرواية الشابة المتقلبة الأطوار نوعًا ما، وابنة قسيس «كورنيش»، بحمل تلسكوب إلى قمة جرف يُشرف على قناة «بريستول»، كيما ترى السفينة التي تُقلُّ المهندس المعماري الشاب، الذي عقد خطبتَه عليها سرًّا، من الهند إلى وطنه ويصحبها «هنري نايت» صديق زوجة أبيها، وهو رجل ناضج ذو اهتمامات فكرية، ويحاول خطبَ ودِّها بينما هي تشعر بالذنب إذ بدأت تنجذب إليه، وبينما هما يجلسان على قمة الجرف، تُطير الريحُ قبعةَ «نايت» نحو الحافة، وحين يحاول استعادتَها، يجد أنه لا يستطيع صعودَ المنحدر الزلج الذي ينتهي بهُوَّةٍ عمقُها مئاتُ الأقدام، وتزيد محاولات «ألفرايد» المتهورة الوضع سوءًا. «وبينما تعود هي إلى منطقة الأمان، تدفع به دون قصد، أقرب إلى الهاوية. وبينما كان «نايت» ينزلق في بطء بوصة وراء بوصة ... يَثِب وثبةً أخيرة يائسة نحو أكمة مزروعة، هي آخر نقطة من الحشائش الذابلة تظهر بعدها الصخرة بكل عريها. وأوقف هذا من سقوطه. وأصبح «نايت» الآن معلَّقًا من ذراعَيه ...» (التسطير مضاف)، وتختفي «ألفرايد» من ناظرَي «نايت» ويفترض أنها قد ذهبَت في طلب العون، رغم أنه يعرف أنهما كانَا على بُعد أميال عديدة من العمران.

ما الذي يحدث بعد ذلك؟ هل سيُنقذ «نايت» حياته؟ وإذا كانت الإجابة بنعم، كيف؟ ولا يمكن إطالة عنصر التشويق إلَّا بتأخير الإجابة على هذه الأسئلة، وإحدى الطرق لذلك، وهي الطريقة المفضلة في السينما (التي استبقها توماس هاردي بقصصه ذات العامل البصري الكثيف) هي الانتقال مرارًا ما بين آلام «نايت» وبين ما تبذله البطلة من جهود لإنقاذه، بَيْد أن «هاردي» يريد أن يفاجئ «نايت»، (ويفاجئ القارئ كذلك) باستجابةِ «ألفرايد» لهذه المحنة الطارئة؛ ولهذا فهو يقصر المشهد على وجهة نظر «نايت»، ويمتدُّ التشويق عن طريق بيان لأفكاره بالتفصيل؛ إذ هو معلَّق على سطح الجرف، وتلك الأفكار هي ما يَرِد على ذهن مثقف يعيش في العصر الفيكتوري، ذلك الذهن الذي خلَّفت فيه الاكتشافات الحديثة في مجالَي الجيولوجيا والتاريخ الطبيعي، خاصة أعمال داروين، تأثيرًا

[1] أصبح هذا المصطلح يُطلق على قصص المغامرات التي تنتهي كلُّ حلقة من حلقاتها بموقف يحبس أنفاس القارئ.

عميقًا، وفي تلك القطعة التي يتحقق فيها «نايت» أنه يُحملق في عينين «قد ماتتا وتحوَّلتا إلى حجر» لإحدى الحفريات المفصلية التي مضى عليها ملايين السنين، هي قطعة ربما كان هاردي هو الوحيد القادر على كتابتها.

ويستطيل المشهد لعدة صفحات عن طريق الأسلوب نفسه: تأملات فلسفية حول الجيولوجيا وعصور ما قبل التاريخ، والشر الكامن في الطبيعة (الريح تعصف بثياب «نايت» والمطر ينقر وجهه بينما شمس حمراء ترقب ما يحدث «بنظرة نشوى») تصحبها أسئلةٌ تُبقي وترَ التشويق السردي مشدودًا: هل سيموت؟ ... إنه يأمل في النجاة، ولكن ماذا تستطيع فتاة أن تفعل؟ لم يجرؤ على الحركة قيد أنملة، هل حقًّا يبسط الموتُ يدَه إليه؟

ولسوف تُنقذه «ألفرايد» طبعًا، ولن أُفشيَ لك سرَّ الكيفية التي ستفعل بها ذلك، إلَّا لأقول، على سبيل التشجيع لهؤلاء الذين لم يقوموا بعدُ بقراءة هذا الكتاب الممتع، إن الحل يتضمن أن تقوم «ألفرايد» بخلع ملابسها كلها!

الفصل الرابع

السرد الشفاهي في سن المراهقة

لم تتكلم العزيزة سالي كثيرًا إلَّا كيما تَهْرفَ بحديث عن الزوجين «لنت»؛ لأنها كانت مشغولة بإظهار سحرها وفتنتها، ثم رأت فجأة أحدهم تعرفه في الجانب الآخر من البهو، أحدهم ممن يرتدون بِذْلات من قماش الفانلة الرمادية وتحتها الصديري ذو المربعات، ينطبق عليه تمامًا طراز «جماعة أيْفي». شيء هائل! كان يقف إلى جوار الحائط، يدخن بشراهة، ويبدو عليه الزهق القاتل، وظلت العزيزة سالي تقول: «لقد قابلت ذلك الفتى في مكان ما»، كانت دائمًا قد قابلت شخصًا ما من قبل، في أي مكان تصحبها إليه، أو هي تظن ذلك، وظلَّت تُردد قولها حتى بلغ بي الضيقُ أشدَّه فقلت لها: «ولماذا لا تذهبين إليه وتُعطينه قبلة ساخنة إذا كنتِ تعرفينه؟ سيسرُّه ذلك.» وغضبت من كلماتي، ومع ذلك فقد انتبه المغفل إليها آخرَ الأمر، وتوجَّه نحونا وحيَّانا، ولا بدَّ لك أن ترى كيف حيَّا أحدهما الآخر، لا بدَّ أن تظنَّ أنه لم يرَ أحدهما الآخر منذ عشرين سنة. ولظننتَ أنهما تعودَا أن يستحمَّا في البانيو نفسه في طفولتهما، أو شيئًا من هذا القبيل، معرفة قديمة، كان الأمر مقززًا، والطريف في الموضوع أنهما ربما لم يتقابلا إلَّا مرة واحدة فحسب، في إحدى الحفلات «الفالصو»، وأخيرًا حين انتهيا من الاستعراض، قدَّمَتني سالي العزيزة إليه. كان اسمه جورج شيئًا ما — فأنا حتى لا أتذكَّر لقبَه — وكان يدرس في «أندوفر»، شيء هائل! ويجب أن ترى ما فعل حين سألَته سالي العزيزة عن رأيه في المسرحية التي نشاهدها، كان من ذلك النوع من الناس «الفالصو»، الذين يتعين عليهم أن يتبحبحوا حين يُجيبون عن سؤال يُوجَّه إليهم، فقد تراجع إلى الخلف، وداس عندها على قدم السيدة التي كانت تقف وراءه، وبدا كما لو أنه قد كسر لها كلَّ طرف في جسدها، قال إن المسرحية نفسها ليست من الروائع، ولكن الزوجين «لنت»،

بالطبع كانا كالملائكة تمامًا. ملائكة؟ يا إله السماوات لقد «نقطني» ذلك، ثم طفق هو وسالي العزيزة يتحدثان عن أناس كثيرين يعرفانهم، كان أكثر حديث «فالصو» يمكن أن تسمعه في حياتك.

ج. د. سالنجر: الحارس في الحقول (١٩٥١م)

السردُ الشفاهي في سنِّ المراهقة هو معنى مصطلح Skaz، وهي كلمة روسية جذابة نوعًا ما (إذ تُوحي لمستمع الإنجليزية بكلمة Jazz وكلمة Scat التي تشمل الغناء اللفظي)، وهذا المصطلح كان يُطلق على نوع من السرد تقوم به الشخصية الأولى في القصة، ويتسم بصفات الكلمات المنطوقة وليست المكتوبة، وفي ذلك النوع من القصة أو الرواية، كان القاصُّ شخصية يشير إلى نفسه (أو نفسها) بضمير «أنا»، ويخاطب القارئ بوصفه «أنت»، وهو (أو هي) يستخدم كلمات الخطاب الدارج وتركيبه اللغوي، ويبدو كمن يحكي القصة في عفوية أكثر منه من يقدِّم بيانًا مكتوبًا دقيق التكوين مصقولًا، ونحن لا نقرؤه أكثر مما نستمع إليه، كما لو كان غريبًا ثرثارًا قابلناه في مشرب أو في عربة قطار، وغنيٌّ عن القول، إن هذا مجرد وهم، فهو نتاج جهد محسوب بدقة، وكتابة متأنية قام بها المؤلف «الحقيقي»؛ ذلك أن أسلوب السرد الذي يحاكي بأمانة الكلام الواقعي، سيكون غيرَ قابل للفهم تقريبًا، كما هي تفريغات المحادثات المسجلة، بَيْد أنه وهمٌ يمكن أن يخلق أثرًا قويًّا من الأصالة والصدق، بل ومن قول الحق.

وبالنسبة للروائيِّين الأمريكيِّين، كان السرد الشفاهي في سنِّ المراهقة طريقةً واضحة يُحررون بها أنفسهم من التقاليد الأدبية التي وَرِثوها عن إنجلترا وأوروبا، وقد خلق «مارك توين» العملَ الذي يُعدُّ الدافعَ الحاسم في هذا الشأن، يقول همنجواي: «إن الأدب الأمريكي الحديث قد خرج كلُّه من كتاب واحد لـ «مارك توين» يُسمَّى، هكلبري فِن.» ولا شك أن هذه الجملة تنطوي على مبالغة، ولكنها مبالغةٌ تُنير الأذهان، وكانت «ضربة المعلم» التي قام بها توين هي أنه وحَّد ما بين الأسلوب العامي الدارج وبين قاصٍّ غِرٍّ لم ينضج بعدُ، ولدٌ في سن المراهقة هو أكثر حكمة مما يظن، وتحمل رؤياه عن عالَم الكبار جِدةً وصدقًا قاهرَين. وفيما يلي، على سبيل المثال، ردُّ فِعل «هكلبري فِن» إزاء اختلاف أنماط العقيدة المسيحية:

«وأحيانًا كانت الأرملة تنتحي بي جانبًا وتكلمني عن الحكمة الإلهية على نحو يجعل الفم يتلمظ بالريق، ولكن تجيء مس واطسون في اليوم التالي، فتمسك بالزمام وتهدم كلَّ

ما بُنيَ. وقد خرجْتُ من هذا بأن هناك حكمتَين إلهيَّتَين، وأن أيَّ ولد مسكين أمامه فرصة كبيرة إذا كان مع الأرملة، ولكن إذا تولَّت مس واطسون أمورَه فقُل عليه السلام.»

وشخصية «هولدن كاوفيلد» التي ابتدعها ج. د. سالينجر، هو من السلالة الأدبية لـ «هكلبري فِن»، وهو قد تلقَّى قدرًا أكبر من التعليم، وأقل سذاجة، وأبواه من أثرياء نيويورك، ولكنه — مثله مثل «هك فِن» — شابٌّ يفرُّ من عالم الكبار المليء بالنفاق والفساد، وهو عالم — إذا استخدمنا إحدى كلماته المحببة — «فالصو» أي قائم على الزَّيف، وما يُفزع هولدن على وجه الخصوص، هو حرص أقرانه من الشباب على أن يقلِّدوا سلوك الكبار المعيب. وفي سياق الرواية، يصطحب هولدن صديقةً له إلى حفلة الماتينيه في مسرح ببرودواي، ليشهدَا مسرحية يقوم ببطولتها زوجٌ من الممثلين المشهورين، ألفرد ولين لنت. وفي القطعة المقتبسة، يجري تقديم «سالي العزيزة» والفتى الذي يعرفها والذي تلتقي به في بهوِ المسرح خلال الاستراحة، بوصفهما يتصرفان على نمط السلوك الاجتماعي للكبار بصورة غير طبيعية بالمرة.

ومن السهل التعرُّف على معالم أسلوب «هولدن» السردي الذي يجعله أقرب إلى الكلام، وكلام المراهقين بصفة خاصة منه إلى الكتابة، فهناك الكثير من التكرار (لأن التنويع المنمق في الحديث يتطلب تفكيرًا واعيًا)، خاصَّة التعابير العامية مثل «المغفل»، «الزهق»، «فالصو»، «يا لَه من أمر عظيم!» «ينقطني»، «العزيزة» (وهي صفة تُطلق على أي شيء مألوف، بغض النظر عن صلته بالمتحدث) ويقوم هولدن، مثله مثل كل الأشخاص في فترة المراهقة، بالتعبير عن قوة أحاسيسه عن طريق المبالغة، وهو الأسلوب الذي يُطلِق عليه علماء البلاغة مصطلح hyperbole بعبارات مثل: «يدخن بشراهة»، «تظن أنه لم يرَ أحدهما الآخر منذ عشرين سنة»، وتركيب الجمل في هذه العبارات بسيط، والجمل نفسها تتسم بالقِصَر وعدم التعقيد، وكثير من العبارات غير مستقيم التركيب؛ إذ تفتقر إلى فعلٍ تامٍّ (طراز «جماعة أيْفي». شيء هائل!) وثَمة أخطاء نحوية تجري في الكلام العادي (كان من ذلك النوع من الناس «الفالصو» الذين يتعين عليهم أن يتبجبحوا ...) وفي العبارات الطويلة، تتوالى الفقرات، تتصل الواحدة بالأخرى بالصورة التي تَرِد بها في ذهن الراوي، بدلًا من اعتماد الواحدة على الأخرى في شكل تركيبي منتظم.

وبساطة حديث «هولدن» هي ضمان عفويته وأصالته، وهذه الطريقة في الكلام تزداد بروزًا بمقابلتها بكلام جورج، حسن التركيب وإن كان منمَّقًا: «قال إن المسرحية نفسها ليست من الروائع، ولكن الزوجَين «لنت»، بالطبع كانا كالملائكة.» وقد زاد من

السخرية في تلك العبارة، وجعلها تبدو مفرطة في التصنع، أنها قد سُردت بطريقة الإخبار التقريري غير المباشر، على عكس ثورة هولدن ضد سالي، حين جاء حديثُه لها مباشرًا: «ولماذا لا تذهبين إليه وتُعطينه قبلة ساخنة؟ ...»

أقول إنه من السهل تمامًا وصفُ أسلوب «هولدن» في السرد، بَيْد أن الصعوبة تكمُن في تفسير الطريقة التي يجذب بها انتباهنا، ويملؤنا بالبهجة طوال الرواية، ذلك أنه لا شكَّ هناك أن الأسلوب هو ما يجعل الرواية شائقة، وحكاية الرواية تتكشف عن طريق أحداث متعاقبة، وهي لا بداية لها ولا نهاية، وتتكون من وقائع تافهة، ومع ذلك، فلغة الرواية إذا قسناها بالمعايير الأدبية العادية، جدٌّ فقيرة. فسالينجر، ذلك المتحدث الداخلي الذي يخاطبنا عن طريق «هولدن»، يتعين عليه أن يقول ما يقوله عن الحياة والموت والقِيَم العليا، في نطاق الحدود التي تفرضها عليه اللغةُ الدارجة لفتى من نيويورك ذي سبعة عشر عامًا، فيتفادى استخدام الاستعارات الشاعرية والإيقاعات العرضية والكتابة الراقية من أي نوع.

ومن المؤكد أن جزءًا من الردِّ على السؤال السابق، يكمن طرحُه في الفكاهة الساخرة التي تتولد من تطبيق لغة هولدن «الهابطة» على مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية التي يستعرضها جورج وسالي، وثَمة مصدرٌ آخر للفكاهة في عدم سلامة لغة «هولدن» الإنجليزية؛ فأشد سطر مضحك في القطعة المقتبسة هو «وبدا كما لو أنه قد كسر لها كل طرف في جسدها.» وهو تحريف لعبارة «كل عظمة من عظام جسدها»، وتكمن فيه مبالغة أخرى، وسبب ثالث هو أن لغة «هولدن» تدل ضمنًا على أكثر مما تقول؛ ففي هذه القطعة مثلًا، من الواضح أن هناك شيئًا من الغيرة التي لا يعترف هولدن بها تجاه غريمه جورج، رغم كلِّ ما يتظاهر به هولدن، من احتقار لملابسه التي تُضفي عليه مكانة، وسلوكه الدمث، والرثاء الذي يُثيره موقف هولدن كاوفيلد في كل الرواية، يزداد فاعليةً عن طريق عدم التصريح به في الكلام، ومع ذلك، فنحن نلمس في نهاية الأمر شيئًا شاعريًّا في هذا النثر، ومعالجة ماهرة لإيقاعات الكلام الدارج، مما يجعل من قراءة الرواية وإعادة قراءتها متعة مسلِّية، أو كما يقول عازفو موسيقى الجاز، إنه يجعلها ترقص!

الفصل الخامس

رواية الرسائل

إن ما لا أستطيع تحمُّلَه هو أنها، في لحظة معينة، سلَّمَت بمطالبي، واعترفَت بحقوقي، إن ما يجعلني أودُّ أن أدقَّ بقبضتي على المائدة هو ... التليفون يدق ... انتظر.

كلا. مجرد إحدى الطالبات تمرُّ بأزمة. نعم، إن ما يجعلني أودُّ أن أصرخَ عاليًا في الليل، هو تفكيري أنها الآن في لندن، تخطُّ ما شاءت من الصفحات، كأنما لم يحدث شيء، إنني أودُّ أن أعرف أنها قد رفعَت رأسها عن عالمها الخيالي لحظة واحدة وقالت: هناك فكرة أخرى خطرَت على بالي. ربما لم تكن تخطُّ ما شاءت من الصفحات كأنما لم يحدث شيء، ربما كانت تكتب صورة من الأحداث التي وقعَت في غرفة الزوَّار، ربما كانت إحدى بطلات رواياتها، ممن بوسعهن أن يُحيلوا الرجل مجنونًا، هي واحدة من أولئك النسوة الغريبات الأطوار، اللواتي يتلهفن على أي شيء، ويتحركنَ كأبي جلمبو، ممن يدبِّرن مناوراتٍ كبرى عند مرأى الملابس الداخلية ذات اللون الباذنجاني، لأستاذٍ أكاديميٍّ شابٍّ معجب بنفسه، لا حاجة بك أن تنظر لي هكذا، شكرًا جزيلًا: ففيَّ من الفهم ما يمكنني أن أُدركَ المفارقة فيما أكتب لك، ومع ذلك فالأمر مختلف، فهي لا تكتب ما تكتبه لإحدى صديقاتها في بلد بعيد، إنها تكتب لأصدقائي، ولأعدائي، ولزملائي، ولطلابي ...

ماذا؟ هل ملابسي الداخلية باذنجانية اللون؟ كلَّا بالطبع! ألَا تعرف أيَّ شيء عن ذوقي على الإطلاق؟ ولكنها قد تذكر أنها في لون الباذنجان! هذا هو ما يفعلون، هؤلاء الناس، إنهم يُوَشُّون الأشياء، يُدخلون تحسينات على الواقع، إنهم يحكون أكاذيب.

مايكل فراين: فن الصنعة (١٩٨٩م)

كانت الروايات المكتوبة في شكل رسائل رائجة رواجًا كبيرًا في القرن الثامن عشر، وقد شكَّلَت روايتَا سمويل ريتشاردسون الطويلتان الأخلاقيتان ذواتا النبرة النفسية «باميلا» (١٧٤١م) و«كلاريسا» (١٧٤٧م)، وهما من روايات الإغراء المكتوبة في صورة رسائل، علامتَين مهمَّتَين في تاريخ القصص الأوروبي، وألهمتا كثيرًا من المقلدين مثل روسو (هلويز الجديد) ولاكلو (العلاقات الخطرة)، وكانت المسودة الأولى لرواية جين أوستن «العقل والهوى» في شكل رسائل، ولكن المؤلِّفة أعادَت النظر في ذلك، وتكهنَت بما حدث لرواية الرسائل من تدهور في القرن التاسع عشر، ولقد أصبح ذلك النوع من أنواع الرواية، والحق يُقال، في عصر التليفون، من الأنواع الشديدة الندرة، رغم أنها لم تنقرض بالمرَّة، ومن المفيد الإبقاء عليها، كما برهنَت على ذلك مؤخَّرًا رواية مايكل فرين «فن الصنعة».

وقد يؤدي اختراعُ آلة الفاكس إلى إحياء ذلك الشكل (وربما كانت قصة العنوان في مجموعة أندرو ديفيز «فاكسات قذرة»، ١٩٩٠م، علامة على ذلك)، بَيْد أن الروائي الحديث الذي يستخدم شكل الرسائل مضطرٌّ، بصفة عامة، أن يفصل بين متراسليه بمسافات بعيدة، حتى يخلعَ على تلك الوسيلة نوعًا من التصديق؛ فبطل رواية فرين، أو بطله الضد، أكاديمي بريطاني في الثلاثينيات، لا اسم له، متخصص في أعمال إحدى الروائيات المعاصرات ممن تكبره في السن، ويُشار إليها في النص بحرفَي اسمها: ج.ل. وهو يدعوها لإلقاء محاضرة في الجامعة التي يعمل فيها، فتدعوه بعد ذلك، لدهشته الشديدة، إلى مشاركته فراشَ حجرة الزوَّار ببيتها. وهو يصف ذلك الحدث وما تلاه في سلسلة من الرسائل إلى صديق أكاديمي مقيم في أستراليا.

وهو موزَّع بين الافتتان والريبة؛ فهو يزدهي من جهة، بعلاقته الحميمة بالمرأة التي كرَّس لها حياتَه الوظيفية، ولكنه يخشى من الجهة الأخرى، أن تستغلَّ هي هذه العلاقة بأن تحولها إلى روايات جديدة، مما يُذيعها على الناس، ويغير من وقائعها، وهو يحترم مقدرتها الأدبية، ولكن يحسدها عليها أيضًا، بل ويصل به التناقض إلى حد الضيق بها، وهو مستاءٌ لأنه رغم امتلاكه لجسدها (وقد تزوجها في النهاية)، فهو لا يسيطر على خيالها الروائي، وينتهي به الأمر إلى أن يحاول عبثًا أن يكتسب «فن الصنعة» (أي كتابة الروايات)، وهذا موضوع ساخر مألوف — التضاد بين الملَكة النقدية والملَكة الإبداعية — قد عُرض على نحوٍ جديدٍ ومسلٍّ عن طريق براعة المؤلف في قصة.

ورواية الرسائل هي نوع من القصص السردية على لسان الشخصية الأولى، ولكنها تحظى ببعض الصفات الخاصة التي لا توجد في نمط السيرة الذاتية المألوفة. ففي حين

تكون قصة السيرة الذاتية معروفة للراوي قبل أن يبدأ، فإن الرسائل تؤرِّخ لعملية جارية! أو كما قال ريتشاردسون: «إن أسلوب الذين يكتبون في غمرة محنة «حاضرة»؛ إذ العقل يتعذب بلواعج الشكوك ... لا بدَّ أن يكون أكثر حيوية وأشد تأثيرًا ... من الأسلوب الجاف السردي الجامد لشخص يحكي عن مصاعب قد انجلت، وأخطار أمكن التغلب عليها ...»

ويمكن بالطبع الوصول إلى التأثير نفسه باستخدام شكل اليوميات، بَيْد أن رواية الرسائل تختص بميزتَين إضافيَّتَين. الأولى، أنه يمكنك استخدام أكثر من مراسل، وبهذا تستطيع أن تعرض الحدث ذاته من وجهات نظر مختلفة، بتفسيرات مختلفة تمام الاختلاف، كما برهن «ريتشاردسون» على ذلك ببراعة في «كلاريسا». (فمثلًا، تكتب كلاريسا إلى صديقتها مس «هاو» عن مقابلة لها مع «لفليس» بدَا فيها أنه على استعداد حقيقي لنبذ ماضيه الماجن؛ بينما ينقل «لفليس» الحديثَ نفسه إلى صديقه «بلفورد» على أنه مرحلة من خطته الماكرة لإغواء كلاريسا)، والثانية، أنك حتى إذا حصرت نفسك في مراسل واحد، كما يفعل «فراين»، فالرسالة، على عكس اليوميات، توجَّه دائمًا إلى متلقٍّ محدَّد، يكيِّف استجابته المتوقَّعة للخطاب، ويجعله أكثر تعقيدًا وتشويقًا من الناحية البلاغية، ويزيد من شفافيته غير المباشرة.

ويستغل فرين هذه الإمكانية الأخيرة بنجاح باهر على وجه خاص؛ فأستاذه الأكاديمي شخصيةٌ ذات مساوئ كوميدية، فهو ممتلئ غرورًا وقلقًا وشعورًا بجنون الاضطهاد، ويُبدي ذلك كلَّه باستمرار، عن طريق استباق أو تخيُّل ردود فعل صديقه الأسترالي («لا حاجة بك أن تنظر لي هكذا، شكرًا جزيلًا ...») وأحيانًا تبدو الرسائل عند قراءتها كالمنولوجات الدرامية، نستمع فيها إلى طرف واحد فقط من الحوار، ونستنتج الباقي: «ماذا؟ هل ملابسي الداخلية باذنجانية اللون؟ كلَّا بالطبع! ألَا تعرف أيَّ شيء عن ذوقي على الإطلاق؟» وهنا، يقترب الأسلوب من أسلوب تقليد السرد الشفاهي، الذي ناقشتُه في الفصل السابق، بَيْد أنه يمكنه أيضًا أن يتسع للكتابة الأدبية الواعية، مثل: «إحدى بطلات رواياتها، ممن بوسعهن أن يُحيلوا الرجلَ مجنونًا، هي واحدة من أولئك النسوة الغريبات الأطوار، اللواتي يتلهفنَ على أيِّ شيء ويتحركنَ كأبي جلمبو، ممن يدبِّرنَ مناوراتٍ كبرى عند مرأى الملابس الداخلية ذات اللون الباذنجاني، لأستاذٍ أكاديميٍّ شابٍّ معجبٍ بنفسه.» وإذا بدَت تلك الجملة على شيء من التصنع، مثقلة بالعديد من الصفات والأحوال، فهذا يشكِّل جزءًا مما أراد «فرين» تصويره؛ فالراوي عليه أن ينقل بصورةٍ حيَّة، فكاهةَ محنتِه، ولكن لا يُسمح له باستخدام أي بلاغة صادقة، فإن ذلك سيتناقض مع قدرته على إتقان «فن الصنعة».

والكتابة بمعناها الدقيق، لا يمكنها إلَّا أن تقلِّد تقليدًا أمينًا كتابةً أخرى، وتصويرها للكلام، وغيره من الأحداث غير اللفظية، هو تصوير اصطناعيٌّ للغاية. ولكن الرسالة في القصة لا تفترق عن الرسالة في الواقع. وأي إشارة إلى الظروف التي تجري كتابةُ الرواية في ظلِّها، ستلفت — عادة — الانتباه إلى وجود المؤلف «الحقيقي» وراء النص، وتكسر بذلك الإيهام القصصي بالواقع؛ بَيْد أن مثل هذه الإشارة في رواية الرسائل تُسهم في ذلك الإيهام، وأنا، مثلًا، لا أدرج المكالمات التليفونية التي أتلقَّاها من وكيل أعمالي في الرواية التي أقوم بكتابتها ساعتها، بَيْد أن مكالمة الطالبة التي تقطع أستاذ فراين في وسط جملة يكتبها، هي واقعية وكاشفة للشخصية على السواء (أنه محصور في ذاته ويتجاهل مسئولياته في رعاية الطلبة والطالبات).

ولقد منحَت الواقعيةُ شبهُ الوثائقية لأسلوب الرسائل، الروائيِّين الأوائل سلطةً لم يسبق لها مثيلٌ على قرَّائهم، لا يُضارعها إلَّا الجذبُ الذي تقوم به بعضُ المسلسلات التليفزيونية الحالية للجمهور؛ فبينما كان يجري نشرُ الرواية البالغة الطول «كلاريسا»، مجلدًا وراء مجلد، كان القرَّاء كثيرًا ما يضرعون إلى «ريتشاردسون» ألَّا يسمح لبطلته أن تموت؛ كما أن الكثير من القرَّاء الأوائل لرواية «باميلا» اعتقدوا أن الرسائلَ التي تحويها حقيقيةٌ، وأن ريتشاردسون لم يكن إلَّا منقِّحًا لها. ولن ينخدعَ قرَّاء الروايات الأدبية المحدَثون على هذا النحو بطبيعة الحال؛ ولكن «فرين» قام بحيلة بارعة حين جعل المدرس الأكاديمي في روايته، يشكو من الطريقة التي يقوم بها الروائيون بتحويل الواقع إلى قصص («هذا هو ما يفعلون. هؤلاء الناس، إنهم يُوَشُّون الأشياء، يُدخلون تحسيناتٍ على الواقع — إنهم يحكون أكاذيب») في رواية من النوع المقصود به أصلًا أن يجعل القصص تبدو مثل الواقع.

الفصل السادس

وجهة النظر

يجب ألَّا يُفترضَ أن تغيبَ السيدة عن زيارة المدرسة، لم يكن يُعوَّض بأعمال أخرى ذات طابع مختلف — مثل دخولها دخولَ الظافرين وصمْتها صمتَ المبهورين، كانت تبدو خلالها أنها تقوم بعمليةٍ مسحٍ متعددِ الأغراض لكل شيء في الحجرة، من حالة السقف إلى حالة أطراف حذاء ابنتها، وكانت أحيانًا تظل جالسة، وأحيانًا أخرى تتنقل في أرجاء الحجرة؛ وفي كلتا الحالتين، كان مظهرُها يتسم دائمًا بالجديَّة والعمليَّة، ووجدت الكثير مما تشكو منه، حتى إنها تركَت انطباعًا بترقُّبِ الكثير مما ستفعله، وتدجَّجت بالمشاريع حتى بدَت كأنما تنثر الأدواء والوعود، كانت زياراتُها فخيمةً فخامةَ جهاز العروس، وتصرفاتها، كما قالت مسز «ويكس» ذات مرة، جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة، بَيْد أنها كانت شخصية أدمنَت التطرُّفَ — فأحيانًا لا تكاد تقول شيئًا لابنتِها، وأحيانًا تضمُّ هذه النبتة الغضة إلى صدرها الذي استبان من فتحة الرداء الشديدة الانحسار، كما لاحظت مسز ويكس أيضًا، وكانت دائمًا في عجلة شديدة من أمرها، وكلما كانت فتحةُ صدر ردائها أكبر، أمكن استنتاج أنها على موعد عاجل في مكان آخر. وكانت تأتي غالبًا وحدَها، ولكنها كانت تأتي أحيانًا بصحبة سير كلود؛ وفي الأيام الخوالي، حين يظهران معًا، لم يكن هناك أمتع من ملاحظة الطريقة التي تعيش بها السيدة الجليلة، كما دعَتها مسز ويكس، مسحورة به. ولكن، أليست هي حقًّا مسحورة به؟ كانت «ميزي» تُردد دائمًا هذا التساؤل بنبرة متفكرة وإن كانت أليفة، بعد أن يكون سير كلود قد طار بأمِّها إلى الخارج، في موجة من الضحك الصافي، ولم تكن، حتى في عهود السيدات اللواتي كُنَّ يَمِلن إلى البهجة والحبور، قد سمعَت أمَّها تضحك بهذه الحرية التي تُمليها

الدَّعة الزوجية؛ فحتى فتاة صغيرة مثلها، بوسعها أن تُدرك أن لها الحق كل الحق في هذا المزاج الرائق، ومن ثَم، فقد اصطبغَت أفكارُ هذه الفتاة بالتأملات السعيدة الذاتية، المليئة بالفأل الطيب والمستقبل السعيد.

هنري جيمس: ما عرفته ميزي (١٨٩٧م)

قد يمرُّ أكثرُ من شخص، وهذا يحدث غالبًا بواقعية حقيقية واحدة، في الوقت نفسه، وتستطيع الرواية أن تقدِّم منظوراتٍ مختلفةً عن الواقعة نفسها، وإن كان بتقديم منظور واحد في المرة الواحدة، وحتى لو اتبعَت الروايةُ أسلوبَ سرْدِ «العالِم بكل شيء»، ويقدِّم الحدَث مِن علٍ، فإن ذلك سوف يميز واحدةً أو اثنتين فحسب من «وجهات النظر» المحتملة، التي يمكن سردُ القصة عن طريقها، والتركيز على طريقةِ تأثيرِ سردِ الوقائع في الشخصيات، والموضوعية التامة، والسرد المحايد تمامًا يمكن أن يكون هدفًا يُعتدُّ به في مجال الصحافة أو في التدوين التاريخي، ولكن من غير المرجَّح أن تجذبَ القصةُ الخيالية اهتمامَنا، إلَّا إذا عرفنا عمَّن تتحدث.

ويمكن التسليم بأن اختيارَ وجهةٍ أو وجهاتِ النظر التي ستُقدَّم القصةُ من خلالها، هو أهم قرار مُفرد يتعين على الروائي اتخاذُه؛ ذلك أنه يؤثر تأثيرًا جوهريًّا في الطريقة التي سيستجيب لها القرَّاء، عاطفيًّا وأخلاقيًّا، للشخصيات القصصية وللأعمال التي يقومون بها؛ فقصةُ خيانةٍ زوجية، مثلًا، أيِّ خيانة زوجية، ستؤثر فينا بطريقة مختلفة، وفقًا لوجهة النظر التي يتمُّ تقديمُها، منها: وجهة نظر الشخص الخائن، أو الزوج المخدوع، أو العشيق، أو طرف رابع يرقب ما يحدث؛ فرواية «مدام بوفاري» ستُطبع رواية مختلفة تمامًا عن الكتاب الذي نعرفه، إذا سُردَت من وجهة نظر الزوج شارل بوفاري.

وكان «هنري جيمس» أشبهَ ما يكون بالخبير في التلاعب بوجهة النظر، وفي روايته «ما عرفته ميزي» يقدِّم قصةً عن خيانات زوجية متعددة — أو هي خيانات زوجية يُضفَى عليها ستارٌ من الشرعية عن طريق الطلاق والزواج من جديد — تقتصر حكايتُها على طفلة تتأثر بتلك الأحداث، وإن كانت لا تُدرك معناها إلى حدٍّ كبير؛ ذلك أن والدَي «ميزي» ينفصلان بالطلاق حين يُقيم الأبُ علاقةً مع مربِّيةِ ابنتِه، ثم يتزوجها بعد ذلك. وتتزوج أم ميزي «إدا» معجبًا شابًّا هو السير كلود، وتجلب لميزي مربِّية أخرى هي مسز ويكس، ولا يمرُّ وقتٌ طويل حتى يُصبحَ زوجُ الأم وزوجةُ الأب عاشقَين، وتُصبح ميزي عرضةً لاستغلال هؤلاء الكبار الأنانيِّين المعدومي الضمير في شجاراتهم، كما أنهم يجعلون منها واسطةً لهم في أحابيلهم الغرامية، وفي الوقت الذي ينغمسون فيه في مسراتهم الأنانية،

يلقون بها في مدرسة موحِشة مع «مسز ويكس» السليطة اللسان، التي هي مفتونة بالسير كلود، وليس لها من النضج غيرُ عمرِها المتقدم.

وتَرِد القطعةُ المقتبسة في أوائل الرواية، وتتعرَّض لوعود «إدا» الجوفاء، إبَّان شهر عسلها مع زوجها الثاني، بتحسين نوعية حياة ميزي، وهي مسرودة من وجهة نظر «ميزي»، ولكن ليس بصوتها، ولا بأسلوبٍ يحاول أدنى محاولة تقليدَ كلام الأطفال، وقد شرح جيمس الأسبابَ التي دعَته إلى ذلك في المقدِّمة التي كتبها لطبعة نيويورك من الرواية بقوله: «للأطفال بصائر أكثر بكثير من الوسائل المتاحة لهم للتعبير عنها؛ فرؤى هؤلاء الأطفال في أيِّ لحظة من اللحظات أكثرُ ثراء، وإدراكُهم أكثرُ قوة من الكلمات التي بوسعهم استخدامها، أو التي تحت تصرُّفِهم.» وعلى ذلك فإن رواية «ما عرفته ميزي» تقف على نقيض رواية «الحارس في الحقول» لـ «سالنجر»؛ ففي الأولى، تبين وجهة نظر ساذجة عن أسلوب ناضج، راقٍ مركَّب دقيق.

وليس هناك من وصفٍ لا يكون بوسع ميزي إدراكُه، وفهمُه بطريقتها الطفولية الخاصة، وتعرض أمُّها اقتراحاتٍ مثيرةً نشطة، لإعادة طلاء حجرة الدرس، وشراء ملابس جديدة لـ «ميزي». وزيارات «إدا» مفاجئة وقصيرة، وسلوكها متقلب ولا يمكن التنبؤ به، وهي عادة ما ترتدي ملابسَ فخيمة، وتكون في طريقها لحضور موعد أو حفلة، وهي تبدو شديدةَ الولَهِ بزوجها الجديد، ورائقة المزاج، وتلاحظ «ميزي» كلَّ هذه الأشياء بدقة، ولكن على نحوٍ بريء، وهي لا تزال تثقُ في أمِّها، وتتطلَّع بأمل في «المستقبل السعيد». ومع ذلك، فالقارئ لا يشعر بذلك الوهم؛ لأن اللغة الشديدة التأنق التي عبَّرت عن هذه الملاحظات، تحمل سخرية مدمرة للأم.

وأول جملة في تلك الفقرة، تتضمن معظم الصفات التي تضع أسلوبها في الطرف المناقض للغة الأطفال؛ فهي تبدأ بتركيب فعلي مبني للمجهول (يجب ألَّا يُفترض)، ثم نفي مُضاعَف (لم يكن يُعوَّض)، وتُفضل استخدام الأسماء المجردة، ذات المقاطع المتعددة عن الكلمات المحددة أو العامية، وتميل إلى العبارات المتناظرة (دخول الظافرين وصمت المبهورين و«من حالة السقف إلى حالة أطراف حذاء ابنتها»)، وبناء الجملة لحالها هو ما يُطلِق عليه النحويون الجملةَ الاعتراضية، وبمعنى آخر أنه يتعين عليك الانتظار إلى النهاية، حاملًا المعلومات المتراكمة في ذهنك، حتى تصل إلى العبارة الحاسمة، التي تُعطي المعنى الرئيسي (وهي أن اهتمام «إدا» الظاهر ما هو إلَّا تمثيل)، وهذا ما يجعل من قراءة روايات «هنري جيمس» تجربةً مضنية وإن كانت مجزية. فإذا نعس القارئ في وسط جملة، فقد ضاع.

وهُيام «هنري جيمس» بالموازنات والنقائض يبدو واضحًا في هذه القطعة ومؤثرًا بصفة خاصة، «وكانت أحيانًا تظل جالسة، وأحيانًا أخرى تتنقل في أرجاء الحجرة»، «ووجدت الكثير مما تشكو منه، حتى إنها تركَت انطباعًا بترقُّب الكثير مما ستفعله»، «كانت زياراتها فخيمة فخامة جهاز العروس، وتصرفاتها، كما قالت السيدة «ويكس» ذات مرة، جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة»، وهذه التركيبات بارعة التوازن، تُبرز التناقضات بين وعود «إدا» وسلوكها، بين ادعاءاتها الكرمَ وأنانيتها في واقع الأمر.

وإحدى العلامات الشائعة على كسل كاتب روائي أو افتقاره للخبرة، هي عدم الاتساق في تناول وجهة النظر؛ فقصةٌ ما، ودَعْنا نقول إنها قصةُ شاب يُسمى «جون»، يترك منزله لأول مرة للذهاب إلى الجامعة، ستكون، كما ينظر إليها جون، كما يلي: جون يجهز حقيبته، ويُلقي نظرةً «أخيرة» على حجرة نومه، ويودِّع والدَيه. وفجأة في جملتين، يدسُّ المؤلف شعورَ والدة جون عن ذلك الحدث، لمجرد أنه قد بدا له أن ذلك يمثِّل معلوماتٍ مهمة، لا بدَّ أن يضعها عند تلك النقطة؛ وبعدها تستمر القصة من وجهة نظر «جون». وليس هناك بطبيعة الحال، قاعدة أو نظام يقضي بألَّا تنقلَ روايةٌ ما وجهةَ النظر كيفما شاء المؤلف؛ بَيْد أنه إذا لم يتمَّ ذلك الأمرُ وفقًا لشيء من خطة أو مبدأ جمالي، فإن مشاركة القارئ «إنتاج» القارئ لمعنى النص، سوف يُصابان بالخلل. فنحن قد نتساءل، عن وعي أو على نحوٍ لا شعوري، أنه ما دمنا قد عرفنا ما كانت والدة «جون» تفكر فيه عند حدٍّ معين من المشهد، لماذا لا نعرف ما تفكر فيه في أوقات أخرى؟ فالأم التي كانت حتى تلك اللحظة مجردَ موضع لإدراك جون، قد استحالَت فجأة موضوعًا قائمًا بذاته، بَيْد أنه موضوع غير كامل التحقيق، ونحن إذا عرفنا وجهةَ نظر الأم، فلماذا لا نعرف وجهةَ نظر الأب كذلك؟

والواقع أن قَصْر القصة على وِجهة نظر واحدة، يزيد من كثافتها وفوريتها، أو هكذا كان «هنري جيمس» يرى. ولكنه يستخدم ببراعة «مسز ويكس» للتعبير عن أحكام على «إدا»، من وجهة نظر الكبار، أحكام لم يكن بوسع «ميزي» أن تُطلقها دون أن تنحرفَ عن منظورها، وتقبل «ميزي» تشبيهَ تصرفات «إدا» بأنها جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة، كنوع من الإطراء، بينما يُفسِّره القارئ على أنه نقدٌ لاذع، وعلى النمط نفسه، كانت ملاحظة مسز ويكس على فتحة صدر رداء «إدا»، ناتجةً عن الغيرة والاستهجان الأخلاقي؛ في حين أن ميزي، إذ لا ترى في إظهار الصدر الأنثوي أي دلالة إيروسية، لا يلفت نظرَها سوى النسبة بين فتحة الصدر والفترة التي تستغرقها الزيارة.

وحين تمضي الروايةُ قُدُمًا، وتنتقل ميزي من مرحلة الطفولة إلى المراهقة، يحلُّ محلَّ براءتها إدراكٌ أوليٌّ لما يقوم به الكبار الذين يحوطون بها؛ بَيْد أن الفجوة ما بين اللغة ووجهة النظر لا تُسَد أبدًا، وتبقى مسألةُ «ما عرفته ميزي» بلا حلٍّ حاسم. ولقد قال كيتس: «الجمال هو الحقيقة». ويقول السيميائي الروسي العظيم «جوري لوتمان»: «الجمال هو المعلومات»، وهي صيغة تتفق أكثر مع الفكر الحديث، ولم يكن «هنري جيمس»، وهو أول روائي حديث حقيقي في اللغة الإنجليزية، يعتقد أنه يمكن إرساء دعائم الحقيقة الأسمى عن التجربة الإنسانية، ولكنه وضع تكنيكًا روائيًّا سدَّ فيه كلَّ الفجوات بمعدن المعلومات النفيس.

الفصل السابع

اللغز

«على مستر فيكري الذهاب إلى صعيد البلاد هذا المساء نفسه، لاستلام بعض الذخائر البحرية من مخلفات الحرب، في قلعة «بلومفونتاين». ولم تكن هناك أية تفاصيل عن أحد يصحب السيد فيكري، لقد جاءه الأمر بصيغة المخاطَب المفرَد — كأنه كتيبة «وحده».»

وصدر عن البحَّار صفير ثاقب.

وقال «بايكروفت»: «هذا ما أعتقد، لقد ذهبت إلى الشاطئ معه، وطلب مني أن أصطحبَه إلى المحطة، كان «يتكتك» بأسنانه بصوتٍ عالٍ، ولكنه عدا ذلك كان يبدو سعيدًا.»

وقال لي: «قد تحبُّ أن تعرف أن سيرك فيليس سيقدِّم عرضًا مساءَ غدٍ في مدينة ورسستر، وبهذا سوف أراها مرة أخرى، لقد كنتَ صبورًا جدًّا معي.»

فقلت له: «اسمع يا فيكري تلك الحكاية، لقد بدأت أشعر بالملل منها. فلتتركني في حالي؛ فلا أريد أن أسمع أيَّ مزيد منها.»

فقال: «حتى أنت! ماذا هناك تشكو منه؟ ليس عليك سوى النظر، أما أنا، فإنها حياتي.» وقال: «ولكن هذا لا يهمُّ بالمرَّة، لديَّ شيء واحد أقوله قبل أن أودِّعَك. تذكَّر — وكنَّا قد وصلنا عند ذاك إلى بوابة حديقة الأدميرال — تذكَّر أنني لست قاتلًا؛ لأن زوجتي الشرعية قد ماتت وهي تضع حملها، بعد خروجي بستة أسابيع. وأنا بريء من هذا على الأقل.»

فقلت: «إذن، فأي شيء فعلتَ لتصبح مسئولًا عنه؟ ما هي بقية الحكاية؟»

قال: البقية هي الصمت؛ وشدَّ على يدي مودعًا، ثم انطلق «متكتكًا» نحو محطة «سيمنزتاون».

فسألت: «وهل توقف كيما يزورَ مسز «باتهيرست» في «ورسستر»؟»

«هذا ما لا يعرفه أحد؛ فقد قدَّم نفسه في بلومفونتاين، وعَمِل على نقل الذخيرة إلى الشاحنات، ثم اختفى. رحل — أو إذا شئت، هرب من الخدمة — ولم يكن باقيًا أمامه للحصول على معاش سوى ثمانية عشر شهرًا، وإذا كان ما ذكره عن زوجته هو الحقيقة فلقد كان حرًّا آنذاك، بماذا تخرج من كلِّ هذا؟»

رد يارد كبلنج: مسز باتهيرست (١٩٠٤م)

حين ناقشتُ قبل ذلك حادثةَ «المعلَّق» على شفا جرف هار في رواية «توماس هاردي» «عينان زرقاوان»، كشفتُ أن البطلة قد أنقذَت البطل في خاتمة المطاف، ولكن لم أُعطِ سوى لمحة عن الطريقة التي نجحتُ بها في القيام بذلك. وهكذا قمت، بالنسبة للقُرَّاء الذين لا يعرفون تلك الرواية، بتحويلِ أثرٍ من آثار التشويق (ماذا سيحدث؟) إلى أثر من آثار اللغز (كيف فعلت ذلك؟) ويكمن في هذين السؤالين القوى الدافعة وراء الاهتمام الذي نُبديه في القصة، ويعودان زمنيًّا إلى بدء حكاية القصص.

ولقد كان أحد المكونات الثابتة في الرومانس التقليدية، مثلًا، هو اللغز المتعلق بأصول الشخصيات وأسرتها، الذي كان يُحلُّ دائمًا لصالح البطل أو البطلة أو كليهما؛ وهي حبكةٌ استمرَّت في أعماق القصة في القرن التاسع عشر، كما أنها لا تزال شائعة في القصص الشعبي اليوم (وتنحو القصة الأدبية إلى استخدامها استخدامَ المحاكاة التهكمية، كما في رواية أنتوني بيرجيس «م/ف»، أو روايتي «عالم صغير»)، وقد استغل الروائيون الفيكتوريون مثل «تشارلز ديكنز» و«ويلكي كولنز» اللغزَ فيما يتصل بالجرائم وانتهاك القانون، مما أدَّى إلى خلق نوع أدبي فرعي مستقل: الرواية البوليسية الكلاسيكية عند «آرثر كونان دويل» ومَن تبعه.

وحين يتمُّ في النهاية حلُّ اللغز، فإن ذلك يُعيد الطمأنينة إلى القُرَّاء؛ إذ يؤكد انتصارَ العقل على الفطرة؛ النظام على الفوضى، سواء كان ذلك في قصص «شرلوك هولمز»، أو في دراسة الحالات التي يقدِّمها «سيجموند فرويد»، والتي تحمل شَبهًا غريبًا ومريبًا بالقصص البوليسية؛ هذا هو السبب في أن اللغز هو أحد المكونات الدائمة في القصص الجماهيرية، مهما كان الشكل الذي تُقدَّم فيه، قصص نثري أو أفلام أو مسلسلات تليفزيونية. وعلى النقيض من ذلك، فإن الروائيِّين الأدبيِّين المحدَثين، إذ لم يرضوا عن الحلول المنمَّقة والنهايات السعيدة، فقد نحَوا إلى تطعيم ألغازهم بهالة من الغموض، ثم

تركها بغير حل، فنحن لا نكشف على وجه اليقين، ما عرفَته ديزي عن مغامرات أقاربها الكبار الجنسية، أو ما إذا كان «كيرتز»، الشخصية التي ابتدعها كونراد في روايته «قلب الظلمات»، هو بطل تراجيدي أم شيطان في هيئة إنسان، أو أي من النهايتَين البديلتَين لرواية جون فولز «عشيقة الضابط الفرنسي» هي النهاية «الحقيقية».

وقصة كبلنج «مسز باتهيرست» مثالٌ شهير على مثل ذلك النص، وهي مهمة بصفة خاصة لكونها من نتاجِ كاتبٍ له جمهورُه العريض من القُرَّاء، ولا بدَّ أن الكثيرين منهم قد شعروا بالحيرة والضيق من معمَّياتها المسهبة غير المحلولة، وهي تُظهر بنفس الطريقة، أن مؤلِّفَها كاتبٌ يتميز بالحساسية الذاتية والبراعة الفنية والتجريب، أكثر مما يعتقد الآخرون.

والقصة تحدث في جنوب أفريقيا بعد قليل من نهاية حرب البوير، وتتعلق بالاختفاء الملغز لبحَّار بريطاني يُدعَى «فيكري»، وكُنيته «كليك» نسبةً إلى صوت «التكتكة» الذي يصدر عن طاقم أسنانه غير المناسب لفكِّه، وتظهر الوقائع القليلة المعروفة عن الموضوع تدريجيًّا في سياق حديث بين أربعة رجال، يلتقون مصادفةً في محطة للسكك الحديدية بالقرب من شاطئ «كيب تاون». وهم: «بايكروفت» زميل فيكري في السفينة، ورقيب بحري يُدعى «بريتشارد»، ومفتش قطارات يُدعى هوبر، وراوٍ باسم «أنا» مجهول الهوية (وهو كبلنج نفسه، ضمنًا) يقوم بصياغة القصة بأن يصفَ ظروف لقائهم ويُدلي بحديثهم، ويصف بايكروفت كيف أصرَّ فيكري، في الأيام التي سبقَت اختفاءَه مباشرة، على اصطحابه بكثرة ملحَّة، لمشاهدة شريط سينمائي إخباري، وهو جزء من برنامج ترفيهي متنقل يحمل اسمَ «سيرك فيليس»؛ لأن ذلك الشريط يتضمن لمحة عابرة لامرأة تهبط من قطار في محطة بادنجتون. وهذه المرأة هي أرملة اسمها مسز باتهيرست، يعرفها أيضًا بايكروفت وبريتشارد بوصفها صاحبة مشرب ودود في نيوزيلندا، وكان فيكري فيما يبدو، قد أجرم في حقِّها على نحوٍ ما على الرغم من أن شخصيتها، كما يشهد بريتشارد، «لا شية فيها»، والوصف الممتاز الذي يُورده بايكروفت (أي كبلنج) لتلك الشذرة السينمائية — وهي أول فيلم يراه في حياته — هو من أول الشروح الأدبية للسينما، ويوجز الطابع المراوغ للبِّ القصة: «ثم فُتحت الأبواب وخرج الركَّاب وحمل الشيالون الحقائب — تمامًا كما يحدث في واقع الحياة، ما عدا — ما عدا حين يأتي أحدُهم ماشيًا ويقترب منَّا نحن الذين نشاهده؛ إذ إنه كان يخرج من فوره من الإطار. وتبرز مسز باتهيرست ببطء من وراء اثنين من الشيالين، حاملةً حقيبةَ يد صغيرة وتتلفَّت

من جانب لآخر، لا يمكن أن تُخطئَ العين مشيتَها من بين ألفٍ من النساء، وهي تتقدم إلى الأمام، وتنظر إلينا تلك النظرة المغمضة التي أشار إليها «بريتشارد». وواصلَت المشيَ قُدُمًا حتى ذابَت خارج الصورة — مثل — مثل ظلٍّ يقفز فوق شمعة ...»

وفيكري، الذي يجزم بأن مسز باتهيرست «تبحث عنه»، ينتابه الاضطرابُ من هذا المنظر المتكرر لدرجةٍ تُصيب رئيسه بالقلق، فيُرسله وحده إلى مهمة على البر، فلا يعود منها أبدًا، وفي القطعة المقتبسة، يصف بايكروفت آخرَ مرة رأى فيها فيكري، حين اصطحبه إلى البر، ويعرض لغزَ اختفائه.

ومن المستحيل تصويرُ أثرِ اللغز باقتباس واحد قصير؛ لأنه يتغذَّى في الواقع بتيار منتظم من الإشارات والدلائل والمعلومات المحيرة. وفي حالة رواية «مسز باتهيرست»، هناك تعمية إضافية عن «ماهية» اللغز الرئيسي؛ فالإطار القصصي لِلقاء الرجال الأربعة، ومزاحهم ومناقشاتهم وذكرياتهم المليئة بالنوادر المطولة، تحتلُّ فيما يبدو حيزًا نصيًّا أكبر من قصة فيكري. أما القطعة المقتبسة؛ حيث يجري شرحُ لغز اختفائه في صورة جليلة، والتي كان يجب أن تأتيَ قريبة من البدء، لو كان الأمر يتعلق بإحدى قصص «شرلوك هولمز»، فهي تَرِد في الواقع قريبة جدًّا من النهاية في رواية «كبلنج».

وكما أن «فيكري» يذكر جريمة القتل كيما يُعلن براءتَه منها فحسب، فإن «كبلنج» يذكر الروايةَ البوليسية كيما يُقصي نفسَه عنها فحسب. ويمتلك «المفتش» هوبر (ويمكن أن يختلط اللقبُ بلقبِ رجل شرطة) في جيب صديريته طاقمًا من الأسنان الصناعية، عُثر عليه في إحدى جثتَين اكتُشفتَا محترقتَين عقب حريق في غابة أشجار في صعيد البلاد، ويبدو هذا دليلًا من أدلة الطب الشرعي على موت فيكري. ويقول هوبر: «الأسنان الصناعية أشياء تبقى على الدوام، ونحن نقرأ عنها في جميع محاكمات جرائم القتل.» ولكن الراوي يذكر في نهاية القصة أن «هوبر» قد «أخرج يده من جيب صديريته فارغة»، ورغم أن ذلك قد عُلل بأنه يرجع إلى لياقة «هوبر»، فإن اليد الفارغة ترمز أيضًا إلى الإحباط الذي يشعر به القارئ نتيجة عدم معرفته لحل اللغز، وحتى لو أننا قَبِلنا التحقق من هوية «فيكري»، وقصة النهاية التي لاقاها، فإننا لا نعرف العمل الذي دفعه إلى هذه النهاية، أو هوية الجثة الثانية التي وُجدت إلى جواره (وقد ناقش الكثيرُ من الأساتذة تلك الأسئلة، وقدَّموا إجابات مبتكرة، وأحيانًا غريبة، ودائمًا غير قطعية، لها)؛ ذلك أن فيكري، مثله مثل مسز باتهيرست في الشريط السينمائي الإخباري، قد ذاب من الصورة، قفز خارجًا من إطار القصة، ولا يمكن التوصل إلى الحقيقة النهائية بشأنه.

ولماذا يداعب كبلنج قُرَّاءَه على هذا النحو؟ أعتقد أن السبب هو أن رواية «مسز باتهيرست» هي في جوهرها ليست روايةَ ألغاز على الإطلاق، بالمعنى المعروف عن هذه الروايات، بل هي مأساة؛ فالاستشهاد الذي يقتبسه فيكري من مسرحية «هملت» وكان آخرَ ما تنطق به شفتاه في القصة «والبقية هي الصمت»، وصدى مسرحية الدكتور فاوست لكريستوفر مارلو (لأن هذه هي جهنم وأنا لست خارجها) في عبارته التي وردت من قبل «أما أنا، فإنها حياتي»، هما مثالان من بين إشارات عديدة للمأساة الخالصة في القصة، ويقوم «كبلنج» هنا، كما في غيرها من المواضع ببيان أن الناس البسطاء، الذين لا يُحسنون الكلام المنمَّق، ويلبسون طاقم أسنان لا يلائم فكَّهم، يمرون هم أيضًا بانفعالات حادة وعواطف عنيفة وشعور بالإثم يُقعد المرءَ عن التصرف، وأن أعظم لغز على الإطلاق هو الطبيعة الإنسانية.

الفصل الثامن

الأسماء

وفتاة لم يتمَّ تقديمُها لك بعدُ، تخرج الآن من ظلالِ ممرِّ الكنيسة الجانبي حيث كانت تكمن كي تنضمَّ للآخرين عند حاجز الهيكل، فلنسمِّها فيوليت، لا، بل فيرونيكا، بل فيوليت؛ إذ إنه اسمٌ غيرُ شائع بين الفتيات الكاثوليكيات من أصل أيرلندي، اللواتي عادةً ما يُسمَّينَ على اسم القديسين وشخصيات الأساطير الكلتية. إني أحبُّ ما يُثيره اسمُ فيوليت، شخصية حساسة، منقبضة الصدر، متواضعة، فتاة ضئيلة سوداء الشعر، ذات وجهٍ شاحب جميل عاثَ فيه النمشُ فسادًا، وأظافرها منقرضة حتى يبين اللحم منها مغطًّى بالنيكوتين، وترتدي معطفًا مخمليًّا حسَن التفصيل وإن كان قديمًا ملطخًا على نحو محزن؛ فتاة، وقد تكون قد حدست من كل هذه الأدلة، مثقلة بالمشاكل والذنوب والوساوس.

ديفيد لودج: ما هي إمكانياتك؟ (١٩٨٠م)

وهنا، فلنترك الآن — مؤقتًا — «فيك ويلكوكس» ونعود وراء في الزمن ساعة أو ساعتين وعدة كيلومترات في المكان، كيما نقابل شخصية مختلفة تمامًا، شخصية — وهذا شيء محرج بالنسبة لي — لا تؤمن هي نفسها بمفهوم الشخصية، وبمعنى آخر (وتلك عبارة من عباراتها المفضلة) كانت «روبين بنروز»، مدرِّسة الأدب الإنجليزي المؤقتة في جامعة «رميدج» تؤمن أن «الشخصية» هي أسطورة بورجوازية، وهمٌ خلقَته الرأسمالية كي تعملَ على ترسيخ عقيدتها.

ديفيد لودج: عمل طيب (١٩٨٨م)

قال: «وفي تلك الحالة، يُسعدني أن أُجيبَك إلى طلبك. اسمي كوين.»

فقال ستيلمان متأملًا وهو يهزُّ رأسَه: «آه كوين.»

– نعم، كوين، «كاف واو ياء نون.»

– فاهم، فاهم، كوين. همم. نعم. لطيف جدًّا. كوين. كلمة رنانة. على وزن رهين، أليس كذلك؟

– هذا صحيح، رهين.

– ومهين أيضًا، إذا لم أكن مخطئًا.

– إنك لست مخطئًا.

– أيضًا سجين، أليس كذلك؟

– بالضبط.

– همم. لطيف جدًّا. إني أرى احتمالات كثيرة لهذه الكلمة، كوين هذه، الكوانين ... الكوينات. الكينا، مثلًا. والكائنات. والكمائن. والمكائن. همم. على وزن سمين. دعك من رزين. همم. لطيف جدًّا. ومكين. وفطين. ومتين. وبطين. وشيرين. وثعابين. وياسمين. بل إنها على وزن جبين. مم. ومع كلمة ألجن، إذا نطقتها نطقًا صحيحًا. همم. نعم، لطيف جدًّا، إني أحب اسمك حبًّا شديدًا يا مستر كوين، إنه ينطلق إلى جهات صغيرة كثيرة في الوقت نفسه.

– هذا صحيح. لقد لاحظت ذلك بنفسي كثيرًا.

بول أوستر: مدينة من زجاج (١٩٨٥م)

إن أحد الأسس الجوهرية للبنيوية هو «تعسفية الدلالة»، أي فكرة عدم وجود رابطة وجودية ضرورية بين الكلمة وما تدل عليه، ليس صحيحًا ما قاله أحدهم «صدَق مَن أسماهم خنازير»، بل هي الصدفة اللغوية، فهناك كلمات أخرى تُشير إلى الموضوع نفسه في لغات أخرى. وقد ذكر شكسبير، سابقًا بذلك فرديناند دي سوسير بثلاثة قرون «ستتضوع الوردة بالعبير حتى لو أطلقوا عليها أيَّ اسم آخر.»

وللأسماء العَلَم موقعٌ غريبٌ ومشوِّقٌ في ذلك الشأن؛ فآباؤنا يُطلقون علينا أسماءً ذات مغزى دلالي، أسماء ذات ارتباطٍ سارٍّ أو مُفعَم بالآمال بالنسبة لهم، قد نحققها أو لا نحققها، ونحن لا نتوقَّع أن يعمل جارنا الأستاذ الراعي بالرعي، ولا نربط بين اسمه وبين تلك المهنة، بَيْد أنه إذا كان شخصيةً في إحدى الروايات، فلا بدَّ أن يطوف بأذهاننا حين نقرأ اسمَه ارتباطات رعوية وربما إنجيلية، ويتمثل أحد أكبر ألغاز التاريخ الأدبي، في المعنى الذي عناه بالضبط، الفائق الاحترام «هنري جيمس»، حين دعا إحدى شخصياته باسم «فاني آسينغام» [وكلَا الاسمَين، بالإنجليزية، يحمل دلالات حسية].

وفي الرواية، لا تكون الأسماء بلا دلالة، فهي دائمًا تعني شيئًا ما حتى لو كان المعنى السطحي العادي، والكُتَّاب الكوميديون والساخرون والإرشاديون، بوسعهم أن يكونوا على درجة عالية من الابتكار، أو اللجوء إلى الأليجورية الواضحة، في الأسماء (ثواكام، بمبلتشوك، الحاج). ويفضل الكتَّاب الواقعيون الأسماءَ العادية ذات الدلالات المناسبة (إيمَّا وودهاوس، آدم بيد)، وتسمية الشخصيات هي دائمًا جزءٌ مهمٌّ من عملية خَلْقها، وينطوي على اعتبارات جمَّة، وتردُّد، وهو ما أستطيع أن أصورَه بعناية من واقع تجربتي الخاصة.

والسؤال في عنوان «ما هي إمكانياتك؟» ينطبق على كل من تقويض العقيدة الدينية التقليدية بواسطة اللاهوت الراديكالي، وتقويض التقاليد الأدبية بواسطة أداة «تحطيم الإطار»، التي أشرتُ إليها سابقًا فيما يتصل بصوت المؤلف المتطفل (انظر الفصل ٢)؛ فقيام المؤلف بتغيير رأيه صراحةً بشأن اسم شخصية من الشخصيات في وسط النص، هو اعترافٌ صريح بصفة خاصة بأن القصة كلها «موضوعة»، وهو شيء يعرفه القُرَّاء وإن كانوا يكظمونه، كما يكظم المتدينون شكوكهم، كما أنه لم تجرِ عادة الروائيين أن يشرحوا مدلولات الأسماء التي يخلعونها على شخصياتهم، فمن المفترض أن تصل هذه الإلماحات إلى وعي القارئ لا شعوريًّا.

ولقد يَسَّر اختراع الكمبيوتر عمليةَ تغيير اسم شخصية من الشخصيات بعد المضيِّ شوطًا بعيدًا في الكتابة، عن طريقِ لمسِ عدة أزرار؛ ولكني أشعر بمقاومة شديدة للقيام بذلك، اللهم إلَّا بالنسبة للشخصيات الثانوية للغاية في قصصي، وقد يتردد المؤلف ويتعذَّب عند اختياره اسمًا من الأسماء، ولكن حين تتم عمليةُ الاختيار، يصبح الاسمُ جزءًا لا يتجزأ من الشخصية، وأي تردد من جانب المؤلف بالنسبة لذلك، يبدو كما لو أنه يرمي بالعملِ كلِّه إلى الهاوية، كما يقول أتباع التفكيكية، ولقد أحسستُ بكل ذلك في عملية كتابتي لرواية «عمل طيب».

وهذه الرواية تتعلق بالعلاقة بين مدير إحدى الشركات الهندسية، ودارسة شابة تضطر إلى الحياة «في ظله». وعلى الرغم من أن الرواية تحتوي بعضَ الجانبيات المحطِّمة للإطار، كما تصوِّر القطعة المقتبسة، فهي بصفة عامة روايةٌ أكثرُ واقعية مباشرة من رواية «ما هي إمكانياتك؟» وعند اختياري لأسماء شخصياتها، كنت أبحث عن أسماء تبدو «طبيعية» لدرجة تكفي لتغطية دلالتهم الرمزية، ولقد أسميتُ الرجل «فيك ويلكوكس» كيما أوحيَ، من تحت عاديَّة الاسم وإنجليزيته، برجوليَّة تقترب من العدوانيَّة (بالارتباط بما يُوحي به الاسم بالإنجليزية)، وسرعان ما انتهيتُ إلى اسم بنروز كاسم العائلة للبطلة،

لمدلولاته المتناقضة مع اسم البطل، بما فيه من إيحاءات أدبية وجمالية (بن = قلم؛ روز = وردة)، بَيْد أنني ترددتُ بعض الوقت عند اختياري لاسمها الأول، متذبذبًا بين راشيل وربيكا وروبرتا، وأنا أذكر أن هذا التردد قد عطلني عن المضيِّ قُدُمًا في الفصل الثاني؛ لأنه لم يكن بإمكاني أن أسكن في تلك الشخصية إلى أن أستقرَّ على اسم لها. وفي النهاية، اكتشفتُ في أحد قواميس الأسماء، أن اسمَ روبين يُستخدم أحيانًا ككُنية لاسم روبرتا؛ فقد بدا اختيار اسم يُطلق على الذكر والأنثى أنسب كثيرًا لبطلتي قويَّة الشخصيَّة التي تؤمن بحقوق النساء، وأوحَى هذا على الفور بتغيير جديد في الحبكة؛ ذلك أن ويلكوكس كان يتوقَّع أن يكون روبين الذي سيزوره في مصنعه رجلًا وليس فتاة.

وحين بلغتُ منتصف الرواية تقريبًا، أدركتُ أنني قد اخترتُ لـ «فيك»، ربما عن طريق المسار العقلي نفسه الذي اتخذه إ. م. فورستر، نفس اسم العائلة للبطل الرئيسي لروايته «هواردز إند». هنري ويلكوكس: رجل أعمال آخر يقع في غرام امرأة مثقفة، وبدلًا من أن أغيِّر اسم بطلي، أدرجتُ رواية «هواردز إند» على صعيد التناص في روايتي، مؤكدًا على نقاط التوازي بين الكتابين، عن طريق أشياء منها، مثلًا، الكتابة المسطَّرة على قميص ماريون، تلميذ روبين، وهي: «لا بدَّ من الربط بين الأشياء» (وهي العبارة الاستشهادية الواردة في صدر رواية فورستر)، ولماذا اسم ماريون؟ ربما لأنها «صبيَّة» يتوقُ روبين (قارن روبين هود) إلى الدفاع عن براءتها وعفتها، أو ربما لأن جورج إليوت (وهي ترِد كثيرًا في الكتب التي تقوم روبين بتدريسها) كانت تُدعى في شبابها «ماريان إيفانز»، وأقول «ربما» لأن المؤلفين لا يَعُون دائمًا الدوافع الكامنة وراء هذه الأشياء.

أما القطعة المقتبسة من رواية بول أوستير «مدينة من زجاج»، وهي واحدة من ثلاث روايات قصيرة رائعة تُشكل «ثلاثية نيويورك»، فهي تدفع المغزى الدلالي للأسماء في النصوص الأدبية إلى حدود اللامعقول، وتعمل تلك القصصُ الثلاث على خضر إكليشيهات القصة البوليسية وقوالبها النمطية لعملية من التشكيك ما بعد الحداثي، عن الهوية والسببية والمعنى. وكوين نفسُه يكتب قصصًا بوليسية تحت اسم «وليام ويلسون»، وهو نفس اسم بطل قصة «إدجار ألان بو» الشهيرة عن رجل يبحث عن قرينه (انظر الفصل ٤٧). وحين يخلطون بين «كوين» وبين «بول أوستير» من وكالة أوستير للبوليس السري، يندفع كوين إلى انتحال تلك الشخصية، ويراقب أستاذًا سابقًا يُدعى ستلمان، خرج حديثًا من السجن وكان يخافه عميل كوين، المعروف باسم ويلسون، المعروف باسم

أوستير، وقد كتب ستلمان كتابًا خَلُص فيه إلى أن تعسفية الدلالة هي من نتائج الخطيئة الأولى:

كانت إحدى مهام آدم في الجنَّة خلق اللغة، وإعطاء كل خلق وشيء اسمه، وفي تلك الحالة من حالات البراءة، كان لسانُه ينطلق مباشرةً إلى قلب العالم، ولم تكن كلماتُه مجردَ لواحق بالأشياء التي يراها، وإنما كانت تكشف جوهرها وتبعثها إلى الحياة، وكان الشيء واسمه مرادفَين أحدهما للآخر، وبعد السقوط، تغيَّر الحال. فقد انفصلَت الأسماء عن مسمياتها، وتحوَّلت الكلمات إلى مجموعة من العلامات التعسفية؛ وانفصلَت اللغة عن الخالق؛ ولذلك فإن قصة الجنَّة لا تسجل سقوط الإنسان وحسب، بل سقوط اللغة كذلك.

ويعمد ستلمان، كأنما للبرهنة على نظريته، إلى تفكيك اسم كوين حين يلتقيان في نهاية الأمر، عن طريق دفقة من الارتباط الحر الغريب الأطوار، وليس هناك حدودٌ للارتباطات التي يُثيرها اسم كوين، ولذلك فإنه يصبح بلا معنى للقارئ بوصفه مفتاحًا تفسيريًّا.

وفي القصة الثانية «أشباح»، تحمل كلُّ الشخصيات أسماء ألوان.

في البداية، كان الأزرق. وبعد ذلك الأبيض، وبعدهما الأسود، وقبل البداية، البُنِّي، وقد وضعه البُنِّي على المسار الصحيح، وعلَّمه أسرار الصَّنعة، وحين بلغ البُنِّي من الكِبَر عتيًّا، حلَّ الأزرقُ محلَّه، هذه كانت البداية ... تبدو القضيةُ بسيطة للغاية. فالأبيض يريد من الأزرق أن يتتبع رجلًا يُدعَى الأسود، وألَّا يدعَه يغيب عن ناظرَيه لأطول وقت ممكن.

ويقوم أوستير مرة أخرى، عن طريق هذا النظام التعسفي للتسمية بتأكيد تعسفية اللغة، ويُدخلها «التعسفية» حيث لا تنتمي عادة «الأسماء القصصية»، وفي القصة الثالثة «الغرفة المغلقة»، يعترف الراوي كيف وضع ردودًا مزوَّرة على الإحصاء الذي تقوم به الحكومة، محاكيًا نشاطَ الروائي محاكاةً ساخرة:

وأكثر شيء هو لذة اختراع الأسماء، وكان يتعين عليَّ أحيانًا أن أكبحَ جماحَ رغبتي في وضع الغريب من الأسماء الكوميدية الصارخة، والكناية، والكلمات البذيئة، ولكني كنت قانعًا في معظم الأوقات باللعب في حدود الواقعية.

وعدم إمكانية الربط بين الدال والمدلول في القصص الثلاث، واستحالة استعادة حالة البراءة التي كانت موجودة قبل السقوط، حين كان الشيء واسمه واحدًا، يتمثلان على مستوى الحبكة في صورةِ عبثيةِ عملِ المخبر السري؛ فكل قصة تنتهي بموت المخبر أو يأسه، بعد أن يُواجَه بلغزٍ يستعصي على الحل، ويضل طريقَه في متاهة من الأسماء.

الفصل التاسع

تيار الوعي

قالت «مسز دالواي» إنها ستشتري الزهور بنفسها؛ لأن لوسي لديها ما يكفيها من أعمال، سيتعين خلعُ الأبواب من مفصلاتها؛ رجال شركة «ربتلمبر» سيحضرون. والآن جال في ذهن «كلاريسا دالواي» يا لَه من صباح مشرق كأنه قد خُلق للأطفال على الشاطئ!

يا لَها من نشوة! يا لَه من انطلاق! لأن هذا هو ما بدَا لها دائمًا حين قامت في «بورتون» بفتح نافذة الشرفة على مصراعَيها، واندفعَت إلى الهواء الطلق، محدثةً صريرًا خافتًا من المفصلات يمكنها سماعه الآن، كم كان الهواء في الصباح الباكر منعشًا، كم كان هادئًا، أكثر هدوءًا مما هو عليه الآن بالطبع، مثل رفيف الأمواج، مثل قبلة الأمواج صافيًا ومنعشًا، وإن كان في نفس الوقت (بالنسبة لفتاة في الثامنة عشرة هو عمرها في ذلك الوقت) جليلًا؛ وهي تقف أمام النافذة المفتوحة، وتشعر أن شيئًا مروعًا على وشك أن يقع؛ تنظر إلى الزهور، والأشجار، والدخان ينحرف عنها، والغربان ترتفع وتهبط، تقف وتتطلع حتى هتف بها بيتر وولش «تحلمين وسط الخضراوات؟» — أكان هذا ما قال؟ أو «إنني أفضِّل صحبة الناس على صحبة القرنبيط» — أكان هذا ما قال؟ لا بدَّ أنه قال تلك العبارة عند الإفطار ذات صباح حين خرجَت إلى الشرفة — بيتر وولش. سيعود من الهند يومًا ما، في يونيو أو يوليو، نسيت أي شهر منهما؛ ذلك أن خطاباته كانت مثيرةً للملل. يذكر المرء أقواله: عينَيه، مطواته، ابتسامته، تكشيرته؛ وحين تختفي ملايين الأشياء من الذاكرة — يا لَلغربة — تقفز عبارات مثل هذه عن الكرنب.

فرجينيا وولف: مسز دالواي (١٩٢٥م)

«تيار الوعي» عبارةٌ صكَّها «ويليام جيمس»، عالِم النفس شقيق الروائي «هنري جيمس» ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري، ثم استعارها بعد ذلك نقَّادُ الأدب لوصف نوعٍ معيَّن من القصص الحديث حاول تقليد هذه العملية، قام به كُتَّاب منهم جيمس جويس ودوروثي ريتشاردسون وفيرجينيا وولف.

وقد اتصفَت الرواية بطبيعة الحال بطريقتها الداخلية في عرض التجربة، ويمكن لعبارة «أنا أفكر إذن فأنا موجود» أن تكون شعارًا لها، على الرغم من أن تفكير الروائي لا يشمل منطقَ العقل فحسب، بل يتعدَّاه إلى انفعالاته وأحاسيسه وذكرياته وخيالاته؛ ولذلك فإن مَن قدَّموا قصَّة حياتهم في روايات «دانييل ديفو»، وحرَّروا خطاباتِهم في روايات صمويل ريتشاردسون — حين كانت الرواية في فجرها بوصفها شكلًا أدبيًّا — كانت قد تسلَّطت عليهم فكرةُ الغوص في أغوار النفس، وقد جمعت رواية القرن التاسع عشر الكلاسيكية — من «جين أوستن» إلى «جورج إليوت» — بين تصوير شخصياتها بوصفهم كائنات اجتماعية، وتحليل دقيق ومرهف لحياتهم الداخلية، الأخلاقية منها والعاطفية. بَيْد أنه مع مطلع القرن العشرين (وبوسعك أن ترى هذا عند هنري جيمس)، زاد البحث عن الواقعية في الوعي الذاتي الخاص للنفوس المفردة، العاجزة عن توصيل جماع تجربتها للآخرين، ولقد قيل إن رواية تيار الوعي هي التعبير الأدبي للأحادية الفردية، وهي العقيدة الفلسفية القائلة بأنه ما من شيء حقيقي مقطوع به سوى وجود الفرد الذاتي؛ ولكن بوسعنا على المنوال نفسه، أن ندفع بأنها تقدِّم لنا بعض التخفُّف من تلك الفرضية المثبطة، حين تقدِّم لنا مدخلًا إبداعيًّا للحيوات الداخلية لأشخاص آخرين، حتى ولو كان هؤلاء الأشخاص من نسج الخيال.

ولا شك أن هذا النوع من الرواية ينحو إلى توليد التعاطف مع الشخصيات التي تعرض داخليات نفسها للأنظار، مهما بدَت أفكارهم أحيانًا جوفاء أو أنانية أو دنيئة، وبعبارة أخرى، إن الانغمار المستمر في ذهن شخصية غير جذابة بالمرة، هو أمر لا يحتمله لا المؤلف ولا القارئ، ورواية مسز دالواي حالة مثيرة للاهتمام بوجه خاص في هذا السياق؛ لأن بطلتَها قد ظهرَت أيضًا كشخصية ثانوية في أول رواية كتبَتها فرجينيا وولف، وعنوانها «الرحلة إلى الخارج» (١٩١٥م)، وفيها تستخدم الكاتبة سردًا تقليديًّا بلسان المؤلف، كيما تعطيَ صورة غاية في السخرية والتحيز «كلاريسا دالواي» وزوجها بوصفهما من أعضاء الطبقة العليا البريطانية المتعالين والرجعيِّين. فهاك مثلًا، مسز دالواي في صورتها الأولى تُعِد نفسها للتعرُّف على أستاذٍ يُدعى أمبروز وزوجته: وجاهدت

مسز دالواي ورأسها مائلٌ قليلًا لتتذكر أمبروز؛ هل هذا لقبه؟ ولكنها فشلَت، كان ما سمعَته قد أقلقها بعضَ الشيء، كانت تعرف أن الأساتذة يتزوجون أي فتاة/فتيات قد التقَوا بهن في الضَّيعات أثناء حفلات المطالعة، أو نسوة صغيرات من سكان الضواحي يقُلنَ بلهجة خشنة: «أعرف طبعًا أنك تريد زوجي وليس أنا.» ولكن هيلين جاءت في تلك اللحظة، وارتاحت «مسز دالواي» أن رأَتها، وأنها كانت، رغم بعض الغرابة في مظهرها، لا تفتقر إلى الهندام، وحسنة التصرفات، وفي صوتها شيءٌ من التحفظ، وهذا كلُّه علامة على أنها سيدة بمعنى الكلمة.

فنحن نرى ما تفكر فيه مسز دالواي، بَيْد أن الأسلوب الذي ينقل أفكارها يضعها موضعَ التهكم، ويُصدر حكمًا صامتًا عليها، وهناك دلائل على أن فيرجينيا وولف، حين بدأَت تكتب مرة أخرى عن هذه الشخصية، كان غرضها من وراء ذلك في أول الأمر نقْلَ الصيغة نفسها شبه التهكمية؛ ولكنها كانت قد التزمَت في ذلك الوقت برواية تيار الوعي، وقادَتها هذه الصيغة لزامًا إلى تصوير مسز دالواي في صورة أكثر تعاطفًا بكثير. وهناك طريقتان فنيَّتان ثابتتان لتقديم الوعي في القصص النثري، أُولاهما المونولوج الداخلي، وفيه يصبح الموضوع النحوي للخطاب هو «أنا»، أما نحن فنسترق السمع على الشخصية وهي تنطق بأفكارها حين تَرِد هذه الأفكار على ذهنها، ولسوف أبحث تلك المسألة في الفصل التالي. أما الطريقة الثانية، التي تُسمَّى الأسلوبَ الحر غير المباشر، فهي ترجع على الأقل إلى أيام «جين أوستن»، ولكنَّ الروائيين المحدَثين أمثال وولف، استخدموها ببراعة متزايدة وعلى نطاق يتزايد اتساعًا. وهذه الطريقة تقدِّم الأفكار على هيئة حديث يُسرد (في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي)، ولكنها تلتزم بالكلمات التي تناسب كل شخصية، وتحذف عبارات تقليدية، مثل «جال في فكرها»، أو «تساءلت» أو «سألت نفسها»، وغيرها من العبارات التي يتطلبها أسلوبٌ سردي أكثر مراعاة للأصول، وهذا يخلع على النص وهْمَ الاقتراب اقترابًا أكثر حميمية من ذهن الشخصية، ولكن دون حذف المؤلف في الخطاب حذفًا كاملًا.

وعبارة «قالت مسز دالواي إنها ستشتري الزهور بنفسها» هي أول جملة في الرواية؛ بيان مؤلف يسرد، بَيْد أنه بيان غير شخصاني ومبهم؛ فهو لا يشرح مَن هي مسز دالواي أو لماذا هي في حاجة إلى الزهور، وهذا الزجُّ المفاجئ للقارئ في وسط حياة قائمة (فنحن نضع تدريجيًّا القِطَع المتناثرة هنا وهناك لمعرفة سيرة حياة البطلة عن طريق الاستنتاج) يتميز بتقديم الوعي بوصفه «تيارًا». أما الجملة التالية «لأن لوسي لديها ما يكفيها من

أعمال» فهي تنقل بؤرة القصة إلى ذهن البطلة باستعمال الأسلوب الحر غير المباشر، بحذف علامة من علامات تدخُّل المؤلف المتطفل، مثل عبارة «خطر على بال مسز دالواي». أما الإشارة إلى الخادمة باسمها الأول دون كلفة، كما لا بدَّ أن تفعل مسز دالواي، بدلًا من ذكْر وظيفتها، واستخدام تعبير دارج عرضي مثل «لديها ما يكفيها»، فإن ذلك يعود إلى الأسلوب الذي تتَّبعه مسز دالواي عادةً في كلامها، والجملة الثالثة تنتمي إلى الشكل نفسه، أما الرابعة فهي تعود قليلًا إلى طريقة سرد المؤلف كيما تُخبرَنا بالاسم بالكامل للبطلة، وبسرورها من الصباح الصيفي الجميل، «والآن، جال في ذهن كلاريسا دالواي، يا لَه من صباح مشرق كأنه قد خُلق للأطفال على الشاطئ». والصيحتان التاليتان: «يا لَها من نشوة! يا لَه من انطلاق!» تبدوان في الظاهر مونولوجًا داخليًّا، بَيْد أنهما ليستا استجابةَ البطلة وقد نضجَت في السن لذلك الصباح في وستمنستر حيث خرجت لشراء الزهور، إنها تتذكَّر نفسها في سنِّ الثامنة عشرة وهي تتذكَّر نفسها حينما كانت طفلة. أو بمعنى آخر، فإن صورة «مشرق كأنه قد خُلق للأطفال على الشاطئ» التي أثارها صباح وسنستمر، تُعيد إلى ذاكرتها كيف أن استعاراتٍ مماثلة عن الأطفال الذين يلهون في البحر، سوف تَرِد على الذهن حينما «اندفعت» في الهواء المنعش الهادئ للصباح الصيفي، «مثل رفيف الأمواج؛ مثل قبلة الأمواج»، في بورتون (وهو على ما نظن بيت في الريف)، حيث تقابل شخصًا يُدعى بيتر وولش (وهي أول بادرة تُنبئ بتكوين قصة). ويختلط الحقيقي بالمجازي، والحاضر بالماضي على نحوٍ لا فِكاكَ منه، ويؤثر الواحد منهما في الآخر في العبارات الطويلة الملتوية، وكل فكرة أو ذكرى تبعث أخرى وراءها، وعلى مستوى الواقع، لا تستطيع كلاريسا دالواي أن تثقَ في ذاكرتها: «تحلمين وسط الخضراوات؟» أكان هذا ما قال؟ أو «إني أفضل صحبة الناس على صحبة القرنبيط.» أكان هذا ما قال؟

وقد تكون العبارات ملتوية حقًّا، بَيْد أنها — باستثناء رخصة الأسلوب الحر غير المباشر — حسنةُ التكوين وذات إيقاع جميل. فلقد سرَّبت فرجينيا وولف بعضًا من بلاغتها الغنائية في تيار وعي «مسز دالواي» دون أن يكون ذلك واضحًا، قم بتحويل العبارات التالية إلى ضمير المتحدث تجد أنها قد أصبحَت مغرقة في الصفة الأدبية، وستُعتبر تفريغًا على الورق للأفكار العابرة لإحدى الشخصيات، ستُصبح بالفعل «كتابة» حقة، في أسلوب منمَّق نوعًا ما، عن ذكريات بصورة السيرة الذاتية:

يا لَها من نشوة! يا لَه من انطلاق! لأن هذا هو ما بدا لها دائمًا حين قامَت في «بورتون» بفتح نافذة الشرفة على مصراعَيها واندفعَت إلى الهواء الطلق، محدثةً صريرًا

خافتًا من المفصَّلات يمكنها سماعُه الآن، كم كان الهواء في الصباح الباكر منعشًا، كما الأمواج مثل قبلة الموجة صافيًا ومنعشًا، وإن كان في الوقت نفسه (بالنسبة لفتاة في الثامنة عشرة وهو عمرها في ذلك الوقت) جليلًا؛ وهي تقف أمام النافذة المفتوحة، وتشعر أن شيئًا مروعًا على وشك أن يقع.

وأنا أعتقد أن المونولوج الداخلي في رواية «فرجينيا وولف» اللاحقة «الأمواج» يعاني من هذه الصنعة الزائفة، ولقد قام «جيمس جويس» بتقديم عرض أكثر تنويعًا لتلك الطريقة في تصوير تيار الوعي.

الفصل العاشر

المونولوج الداخلي

تحسَّس عند عتبة الباب جيبَه الخلفيَّ بحثًا عن مفتاح الباب الرئيسي، ليس هناك في البنطلون الذي خلعتُه، لا بدَّ أن أجده. معي حبة البطاطس. الدولاب يُصدر صريرًا لا حاجة بي لإيقاظها، وتقلَّبَت في نومها تلك المرَّة، وجذب باب الردهة وراءه بهدوء شديد أكثر، إلى أن مسَّت سقاطتُه الأرض. غطاء رخو. يبدو مغلقًا. حسنًا، إلى أن أعودَ على كل حال.

وعبرَ الطريقَ إلى الناحية المشمسة، متفاديًا الحجارة المتكسرة أمام رقم ٧٥، وكانت الشمس تقترب من برج كنيسة جورج. أعتقد أنه سيكون يومًا دافئًا خاصة في هذه الملابس السوداء أشعر أكثرَ بالدفء، التوصيلات السوداء تعكس (أو هي تكسر؟) الحرارة ولكن ليس بمقدوري أن أذهب في تلك البذلة الخفيفة؛ فما أنا ذاهب إلى نزهة وكثيرًا ما أُطبِق جفناه في هدوء بينما كان يسير في الدفء السعيد.

هبطتا الدرجات من جهة «ليهي» بحذر «فراوين زيمر» ثم إلى الشاطئ المنحدر، وأقدامهن العريضة تغوص في الرمل المليء بالغرين مثلي ومثل «ألجي» تتجهان إلى أمنا العظيمة وأرجحت رقم واحد حقيبة الولادة بتثاقل بينما أخذت مظلة الأخرى تحفر في الرمل، تخرجان لنهار اليوم من حيِّهما «ليبرتيز» السيدة «فلورانس ماكَّابي» أرملة المرحوم «بات ماكَّابي» المأسوف عليه، من شارع برايد إحدى شقيقاتها جذبتني باكيًا إلى الحياة خلق من لا شيء ماذا في حقيبتها؟ جنين مجهض بقطر حبله السُّري وراءه مُدثَّر في صوفة حمراء، حبال الجميع مربوطة بعضها إلى بعض حبل مضفر لكل بني البشر هذا هو السبب في أن الكهنة الصوفيين، هل ستكون مثل الآلهة؟ تُحدق في سرتك. ألو. كينش على الخط أعطني عد نفيل، ألف ألف، صفر، صفر، واحد.

> نعم لأنه لم يفعل شيئًا مماثلًا من قبل أن يطلب أن أُحضرَ له إفطاره في السرير وبه بيضتان منذ فندق «سيتي آرمز» حين كان يتظاهر بأنه مريض ويلازم الفراش بصوته النائح يضرب ضربتَه كي يحظى باهتمام تلك العجوز «مسز ريوردان» التي كان يظنُّ أنها ستذكرنا في وصيَّتها وهي لم تترك لنا مليمًا واحدًا وإنما أنفقت أموالها في إقامة القداس لنفسها وعلى روحها، أبخل شخصية على الإطلاق كانت حقيقة تخاف أن تدفع شلنًا لمشروباتها الروحية وتحكي لي على كل أمراضها، ثرثرة طويلة عن السياسة والزلازل ونهاية العالم، فلنتمتع بحياتنا أولًا، كان الله في عون العالم إذا كانت كل النسوة مثلها تهاجم المايوهات وفتحات الفساتين العريضة طبعًا لا أحدَ يريدها أن ترتديَ تلك الملابس أعتقد أنها متدينة لأنه ما من رجل يمكن أن ينظر إليها مرتين.
>
> جيمس جويس: عوليس (١٩٢٢م)

إن عنوان رواية جويس «عوليس» هو الدليل الوحيد الثابت في النص بأكمله على أن حكايتها عن يوم عادي تمامًا في دبلن، ١٦ يونيو ١٩٠٤م، يُعيد تمثيل أو يُحاكي أو يحرِّف قصة هوميروس «الأوديسة» (التي يُسمَّى بطلها أوديسيوس التي هي باللاتينية عوليس) وليوبولد بلوم، وكيل الإعلانات المتجول، هو بطلها الذي لا بطولة فيه، وزوجته مولي تقصُر تمامًا عن محاكاة نظيرتها في الملحمة الإغريقية، بنيلوبي، بالنسبة لإخلاصها لزوجها، فبعد أن يجوب بلوم مدينةَ دبلن طولًا وعرضًا في مهام مختلفة لا تؤدي إلى نتيجة، مثلما ضلَّ أوديسيوس طريقَه في البحر الأبيض المتوسط بفعل الرياح المعاكسة، حين كان عائدًا إلى وطنه بعد حرب طروادة، يقابل «ستيفن ديدالوس» ويصادقه على نحوٍ أبويٍّ، وستيفن هو تليماك في الملحمة، وصورة لجويس في شبابه — كاتب فخور مفلس طموح متغرب عن والده.

و«عوليس جويس» ملحمة سيكولوجية أحرى من كونها ملحمةً بطولية؛ فنحن نتعرف على الشخصيات الأساسية فيها لا عن طريق ما نسمع عنهم، بل بالمشاركة في أفكارهم الأشد خصوصية، والتي تُقدَّم لنا بوصفها تياراتٍ للوعي تلقائية وموصولة لا تنقطع، والأمر بالنسبة للقارئ يكون كما لو أنه وضَع على أُذُنَيه سماعاتٍ موصولةً بذهن الشخصية، وهي ترصد تسجيلًا لا نهاية له لانطباعاتها وتأملاتها وتساؤلاتها وذكرياتها وتهويماتها؛ إذ يُثيرها إحساساتٌ مادية أو عن طريق تداعي الأفكار، ولم يكن جويس أولَ

مَن استخدم المونولوج الداخلي (فهو قد أرجع ابتداءَ هذه الطريقة إلى «إدوار ديجاردان»، وهو روائيٌّ فرنسيٌّ مغمور عاش في أواخر القرن التاسع عشر). كما أنه لم يكن آخِر من استخدم هذا الأسلوب؛ ولكنه دفع به إلى حدٍّ عالٍ من الكمال جعل مَن استخدمه بعد ذلك من الروائيِّين، باستثناء «فوكنر» و«بيكيت» يبدوان باهتَين بالمقارنة به.

والمونولوج الداخلي هو بالفعل فنٌّ يصعب جدًّا استخدامُه بصورة ناجحة؛ إذ هو ينحو إلى فرضِ إيقاعٍ بطيءٍ على السرد، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة، ويتفادى جويس تلك المزالقَ جزئيًّا بواسطة عبقريته في معالجة الكلمات، مما يخلع على أشد الأحداث أو المواضيع تفاهةً جاذبيةً تجعلنا نراها كما لو أننا نُصادفها لأول مرة، وكذلك يعمل جويس على تنويع التركيب النحوي لخطابه، مازجًا بين المونولوج الداخلي والأسلوب الحر غير المباشر والوصف السردي التقليدي.

والقطعة الأولى تتعلق بـ «ليوبولد بلوم» وهو يغادر منزله في الصباح الباكر كيما يشتريَ كلاوي خنزيرٍ لإفطاره. وعبارة «تحسَّس عند عتبة الباب جيبَه الخلفي بحثًا عن مفتاح الباب الرئيسي» تصف العمل الذي يقوم به بلوم من وجهة نظره هو، ولكنها تتضمن — نحويًّا — قصَّاصًا يقوم بالسرد، حتى وإن كان هذا القصَّاص غير مشخَّص، وعبارة «ليس هناك» مونولوج داخلي، وهي اختصار لفكرة بلوم التي لم ينطق بها: «المفتاح ليس هناك»، وحذف الاسم [الفعل في الأصل الإنجليزي] يوحي بفورية الاكتشاف، وما ينطوي عليه من إحساس طفيف بالجزع، ويتذكر أن المفتاح في بنطلون آخر خلعه لأنه يرتدي الآن بذلةً سوداء ليحضر بها جنازةً في موعد لاحق من النهار، وعبارة «معي حبة البطاطس» تبدو غريبةً تمامًا للقارئ الذي يطالع الرواية لأول مرة: ففي المكان المناسب نكتشف أن بلوم الذي يؤمن بالتطيُّر يحمل معه حبة بطاطس على سبيل التعويذة، ومثل هذه الألغاز تُضيف إلى أصالة الأسلوب؛ فمن الواضح أننا لا يمكن أن نُحيط إحاطةً كاملة بتيار الوعي لدى شخص، ويقرر بلوم عدمَ العودة إلى غرفة نومه لإحضار المفتاح الذي نسِيَه، لأن باب الدولاب يُصدر صريرًا ربما يُزعج زوجته، التي كانت لا تزال نائمة على السرير؛ وهذا دليل على طبيعة بلوم الطيبة أساسًا التي تُراعي الآخرين، وهو يشير إلى مولي بلوم بضمير الغائب؛ لأن زوجته تحوم دائمًا في وعيه إلى حدٍّ أنه لا يحتاج إلى أن يُحدِّد لنفسه الاسم، كما لا بدَّ أن يفعل السارد الخارجي الذي يضع صالحَ القارئ نصْبَ عينيه.

والجملة التالية في القطعة نفسها، وهي جملة تتسم بالمحاكاة البارعة، تعود إلى الأسلوب السردي لتصفَ كيف جذب بلوم البابَ حتى أصبح شبهَ مغلق، ولكنها تلازم

وجهةَ نظر بلوم وتبقى في نطاق الكلمات التي يستخدمها؛ وذلك حتى يمكن تضمين شذرة مونولوج داخلي تتمثل في كلمة «وأكثر» في الجملة دون حدوثِ أيٍّ تنافر، ويميز الفعل الماضي: «بدَا مغلقًا» الجملةَ التالية بالأسلوب الحر غير المباشر، ويوفر نقلة سهلة للعودة إلى المونولوج الداخلي: «حسنًا، إلى أن أعودَ على كل حال»، التي تمثِّل فيه كلمة «حسنًا» اختصار العبارة «هذا سيكون حسنًا». ولا توجد في هذه القطعة عبارة واحدة سليمة من ناحية القواعد النحوية أو مكتملة بالمقاييس المحددة، باستثناء العبارات السردية؛ وهذا لأننا لا نفكر، ولا حتى نتكلم بطريقة عفوية بعبارات كاملة التكوين.

والقطعة المقتبسة الثانية، التي تَصِف «ستيفن ديدالوس» وهو يلمح امرأتين بينما يتمشَّى على الشاطئ، تُظهر التنوعَ نفسَه في أنماط الخطاب الروائي، ولكن، في حين كان تيارُ أفكار بلوم عمليَّ المنحى وعاطفيًّا، وكذلك علميًّا على نحو غير مدروس (فهو يلتمس على غير هدًى المصطلحَ العلمي الصحيح لتأثر الملابس السوداء بالحرارة)، فإن تيار أفكار ستيفن تأملي، لمَّاح، أدبي — ومتابعته أصعب بكثير. و«آجلي» إشارة مألوفة للشاعر «ألجرنون سوينبيرن»، الذي قال عن البحر إنه «أم رءوم عظيمة»، وكلمة «بتثاقل» (lourdily) هي إما اصطلاح أدبي قديم، أو هي كلمة اخترعها ستيفن من أيام حياته البوهيمية في باريس؛ إذ إن كلمة lourd تعني ثقيلًا بالفرنسية. وتحفز مهنة مسز «ماكَّابي» خيالَ ستيفن الأدبي إلى ابتعاثِ ذكرى مولده بتحديد مدهش «إحدى شقيقاتها جذبَتني باكيًا إلى الحياة»، وهي عبارة أخرى فيها محاكاة معجزة تجعل القارئ يشعر بجسم الطفل الوليد لزجًا بين يدي القابلة، أما الصورة السقيمة نوعًا ما بأن هناك جنينًا مجهضًا في حقيبة مسز «ماكَّابي»، فهي تعمل على تحويل تيار الوعي لدى ستيفن إلى خيالات معقدة وبالغة الغرابة، يتصل فيها الحبل السُّري إلى سلك يربط بين كلِّ بني البشر وبين أمِّهم الأولى، حوَّاء، ويُوحي بالسبب الذي يدعو الكهنة الشرقيين إلى تأمل سراتهم (من الكلمة اليونانية omphalos) رغم أن ستيفن لا يُكمل الجملة؛ إذ يقفز ذهنُه إلى فكرة خيالية استعارية أخرى، وهي تشبيهُ الحبل السُّري الجماعي بسلك التليفون، والذي عن طريقه يقوم ستيفن (الذي يُطلق عليه صديقُه باك ماليجان كنيةَ «كينش») بتخيُّل نفسه يتصل هاتفيًّا في نزوة من نزواته بجنة عدن.

ولم يكتب جويس «عوليس» كلها بأسلوب تيار الوعي؛ فبعد أن ذهب بالواقعية السيكلوجية إلى أقصى مدى يمكن أن تذهب إليه، تحول، في الفصول اللاحقة من روايته، إلى أنواع مختلفة من الأساليب وطرق المزج والتقليد التهكمي؛ فهي ملحمة لغوية كما هي

ملحمة سيكلوجية. ولكنه أنهى الرواية بأشهر مونولوج داخلي على الإطلاق، المونولوج الداخلي لـ «مولي بلوم».

ففي آخر «حلقة» (كما تُسمى الفصول في «عوليس»)، تصبح مولي بلوم، زوجة ليوبولد بلوم، التي كانت حتى آنذاك موضوعًا لأفكاره هو وغيره وملاحظاتهم وذكرياتهم، هي نفسها الموضوع ومركز الوعي؛ ففي خلال أصيل اليوم نفسه، خانت ليوبولد مع متعهد حفلات يُسمى «بليزس بويلان» (فهي مغنية شبه محترفة)، والآن نحن في أواخر الليل، وقد دلف بلوم إلى الفراش، وأيقظ مولي عند ذاك، وهي ترقد إلى جواره، نصف مستيقظة، تتذكر غافية أحداثَ اليوم، وأحداث حياتها الماضية، خاصة تجاربها مع زوجها ومع عشَّاقها الآخرين، وفي الواقع لم يكن بلوم وزوجته يعيشان حياة زوجية طبيعية منذ سنوات كثيرة، بعد صدمة فقدان ابنهما وهو ما زال طفلًا، بَيْد أنهما يظلان مرتبطَين عن طريق الألفة ونوع من الودِّ الساخط بل وحتى الغيرة. وقد كان يوم بلوم ملبَّدًا بالقلق من جرَّاء معرفته بلقاء مولي وعشيقها، ويبدأ مونولوج مولي الداخلي الذي يكاد يخلو تمامًا من علامات الترقيم، بتفكيرها في أن بلوم لا بدَّ وأن يكون قد مرَّ بمغامرة غرامية ما دام قد خرج على عادته وفرَض شخصيته بأن طلب منها أن تُحضرَ له فطورَه إلى الفراش في الصباح التالي، وهذا شيء لم يفعله منذ زمنٍ قصيٍّ، حين كان يتظاهر أنه قعيد الفراش كيما يؤثرَ على أرملة تُدعى مسز ريوردان (التي هي في حقيقة الأمر خالة ستيفن ديدالوس، وهذه إحدى المصادفات البسيطة الكثيرة التي تشبك معًا أحداث «عوليس» التي تبدو عشوائية في ظاهرها فحسب) كان يأمل أن يتلقَّى منها إرثًا، ولكنها في الواقع لم تترك لهما شيئًا، بل خصصَت كلَّ مالِها للإنفاق على قُداسات تُتلى على روحها بعد مماتها ... (والمرء ينحو حين يعيد حكاية مناجاة مولي الذاتية إلى استخدام أسلوبها الانسيابي الحر نفسه).

وفي حين أن تيار الوعي لدى «ستيفن» و«بلوم» يحفزه انطباعاتُهما الآتية من الحواس؛ فإن «مولي»، إذ ترقد في الظلمة ولا يشتت ذهنَها إلَّا ضجَّةٌ عابرة صادرة من الطريق، تحملها ذكرياتُها قُدُمًا، ذكرى تجرُّ أخرى عن طريقِ تداعٍ في الأفكار من نوع ما، وفي حين ينحو التداعي في وعي ستيفن إلى صور الاستعارة البلاغية (شيء يُوحي بشيء آخر عن طريق التشابه، وغالبًا ما يكون تشابهًا خاصًّا وغريبًا)، وينحو في وعي بلوم إلى صور الكناية البلاغية (شيء يُوحي بشيء آخر لأنهما يرتبطان بقانون العلَّة والمعلول، أو بالتجاور في الزمان أو المكان)، فإن تداعي الأفكار في وعي مولي هو تداعٍ حرفيٌّ ليس إلَّا؛

فإفطارٌ في الفراش يذكِّرها بإفطار آخر في الفراش، ورجل في حياتها يذكِّرها برجل آخر. ولما كانت أفكارُها عن بلوم تؤدي بها إلى التفكير في عُشَّاق آخرين، فليس من السهل دائمًا تحديدُ مَن تعني من الرجال حين تستخدم ضمير الغائب المذكَّر.

الفصل الحادي عشر

إزالة الألفة

أقول، إن اللوحة بدَت كما لو كانت تعتبر نفسها ملكةَ المجموعة. كانت تصور امرأة، أعتقد أنها أكبرُ بكثير من حجمها الحقيقي، وحسبتُ أن هذه السيدة، إذا وضعَت في ميزان للأحجام يناسب الأوزان الكبيرة، لا بدَّ أن تكون ما بين ٨٩ و١٠٢ من الكيلوجرامات. كانت والحق يقال حسنةَ التغذية للغاية، فلا بدَّ أنها استهلكت من لحوم الجزارين — عدا الخبز والخضراوات والمشروبات — قدرًا مكَّنها من الوصول إلى هذا العرض وذلك الطول وتلك الثروة من العضلات وهذه الوفرة من اللحم كانت تستلقي نصفَ متكئة على الأريكة، لماذا؟ يصعب الرد على هذا السؤال؛ فضوء النهار الغامر يحيط بها من كل جانب، وكانت تبدو موفورةَ الصحة، وذات عافية تمكِّنها من القيام بعمل اثنين من الطباخين العاديِّين، ولم يكن لها أن تشكوَ من ضعف عمودها الفقري، فكان يجب أن تكون واقفة أو على الأقل جالسة في وضع قائم، ولم يكن هناك داعٍ لأن تُضيعَ وقتها هكذا في الظهيرة مسترخيةً على أريكة، كذلك كان ينبغي لها أن ترتديَ ملابس محتشمة، فستان يغطيها كما يجب، وهو ما لم يكن عليه الحال، لقد عمدت ألَّا تغطيَ نفسها بأيٍّ من الأنسجة الوفيرة التي تبدو في اللوحة — حوالي سبع وعشرين ياردة حسب تقديري. وفوق هذا، لم يكن هناك ما يُبرر الفوضى التي تحوطها: أوعية المطبخ ... أو ربما كان من الأفضل أن أقول الزجاجات والكئوس ... تنتثر هنا وهناك في مقدمة اللوحة، يختلط بها كومٌ من الزهور الذابلة. وثمة كتلة سخيفة ومهملة من النسيج تكاد تغطي الأريكة وتنوء بحملها على الأرض.

وحين راجعَت الكتالوج، وجدَت أن هذه اللوحة الشهيرة تحمل اسم «كليوباترا».

شارلوت برونتي: فييت (١٨٥٣م)

إزالة الألفة هي ترجمة للكلمة الروسية Ostranenie (ومعناها الحرفي «إضافة الغرابة»)، وهي اصطلاح نقدي ثمين آخر صكَّته مدرسة الشكليين الروسية، وفي مقال مشهور نُشر لأول مرة عام (١٩١٧م)، دفع فكتور شكلوفسكي بأن الهدف الرئيسي للفن هو التغلب على آثار التعود القاتلة، عن طريق تقديم الأشياء المألوفة بطرق غير مألوفة:

«التعود يلتهم الأعمالَ والملابس والأثاث وزوجة المرء والخوف من الحروب ... والفن موجود كيما يتمكنَ المرءُ من استعادة الإحساس بالحياة؛ إنه يوجد كيما يحسَّ المرءُ بالأشياء، كي يجعلَ من الصخر «صخرًا». إن الهدف من الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تُحس، وليس كما هي معروفة.»

وهذه النظرية تُبرر أوجه التشويه والتفكيك اللذَين يمارسهما كُتَّاب الحداثة، بَيْد أنها تنطبق كذلك على مؤلفي الرواية الواقعية الكبار. وقد أورد شكلوفسكي بين ما أورده من أمثلة، فقرة يسخر فيها تولستوي سخرية فعَّالة من الأوبرا، عن طريق وصف عرض أوبرالي كأنما هو من منظور شخص لم يرَ أو يسمع أيَّ أوبرا من قبل:

«وبعد ذلك جاء المزيد من الناس يجرون هنا وهناك وبدءوا يسحبون إلى الخارج الصبية التي كانت تلبس رداءً أبيض ثم أصبحت الآن ترتدي ثوبًا أزرق سماويًّا. ولكنهم لم يسحبوها إلى الخارج على الفور، بل تمهلوا معها وقتًا طويلًا قبل أن يسحبوها خارجًا.»

وتُقدِّم «شارلوت برونتي» شيئًا مماثلًا عن الصالونات الفنية في الفقرة التي اقتبسناها أعلاه من روايتها «فييت».

وفييت هو الاسم الخيالي لمدينة بروكس؛ حيث تُضطر البطلة التي تروي القصة لوسي سنو أن تكسب قوتَها بالعمل مُدرِّسة في مدرسة داخلية للبنات، وهي واقعة سرًّا في غرام لا أملَ فيه لطبيب إنجليزي هو «جون بريتون»، الذي يصطحبها لزيارة قاعات العروض الفنية ثم يتركها كي تستكشفَ اللوحاتِ وحدها، وهو ترتيب يتلاءم مع روحها التي تتسم بالاستقلال.

واللوحة موضع البحث هنا تنتمي إلى طراز معروف من الرسوم، يجري بمقتضاه إضفاءُ الاحترام على التصوير المسرف للأنثى العارية، بربطها بمصدر أسطوري أو تاريخي، وعن طريق حجمها الضخم الذي يملأ النفسَ بالوجل، وعلامات رمزية أخرى

تُوحي بانتمائها إلى الثقافة الرفيعة، وطبيعيٌّ أن التناقضات الواردة في مثل هذا المشهد، كانت أكثرَ حدَّة في أيام «شارلوت برونتي»؛ حين كانت المرأة مضطرةً لأن تُبقيَ كلَّ بوصة تقريبًا من جسدها مغطَّاة في كل الأوقات، عنها في أيامنا. وتُبرز المؤلفة، من خلال بطلتها، هذه التناقضات، والزيف الأساسي «في رأيها» لهذا النوع من الفن، وذلك بوصف اللوحة وصفًا حرفيًّا وصادقًا، فتضعها بذلك في سياق حياة النساء الواقعية، وتتجاهل خطاب تاريخ الفن والتذوق الفني الذي يتم الإحساس بتلك اللوحات «عادةً» في إطاره.

وهكذا فإن حجم المرأة الهائل، والأقمشة النسيجية الزائدة عن الحد التي تحيط بها، وهي من الأمور التي يتمُّ تجاهلها أو التغاضي عنها في التذوق التقليدي للفن، تبرز إلى الوجود عن طريق حساب استقرائي وشبه علمي للوزن والكم: «ما بين ٨٩ و١٠٢ من الكيلوجرامات ... سبع وعشرين ياردة من القماش.» ولقد تعودنا على رؤية الأقمشة والنسيج في اللوحات الكلاسيكية العارية، تتماوج حول الشخصية المصورة في اللوحة في ثنيات هوجاء دون أن تغطِّيَ أيَّ شيء من جسدها فيما عدا بوصات صغيرة، إلى درجة أننا لم نَعُد نشعر بمدى زيفها، وينطبق الشيءُ نفسه على التوزيع الحي لمختلف الأشياء والأدوات التي تظهر في المستوى الأول لمثل تلك اللوحات، لماذا تكون هذه الكئوس ملقاةً دائمًا على الأرض ما دامت الشخصيات المصورة تكون في وضعٍ يسمح لهم بترتيبها على نحوٍ ملائم، أو يكون لهم خدم يقومون بذلك؟ والفحص المدقق الذي قامت به لوسي يجسِّد الأسئلة التي تعوَّدنا أن نحبسَها في صدورنا عند زيارتنا للمتاحف، فهي تسخر من الوضع المسترخي للسيدة المتكئة على الأريكة، بكل ما يحمله ضمنًا من دعوة إيروسية، بملاحظتها عن عدم ملاءمة الوقت الذي تصوره اللوحة من أوقات النهار، وعدم وجود أي دليل يُوحي بأيِّ ضعف جسماني تُعاني منه الشخصية المصورة، وتشير لوسي، بحجبها عنوان اللوحة إلى ما بعد وصفها لها، إلى تعسُّف وزَيف المبرر التاريخي/الأسطوري الذي تزعمه اللوحة، وهي التي كانت يمكن بالمنطق نفسه أن تُسمى «ديدو» أو «دليلة» أو بالأحرى «المحظية».

ووصف اللوحة في حد ذاته لا يتضمن أيَّ محتوًى سرديٍّ؛ ذلك أن القصة «تتوقف» حتى يمكن إيراد هذا الوصف. بَيْد أن له «وظيفة قصصية؛ فأولًا، يُسهم الوصف في رسم شخصية لوسي سنو، الشابة ذات الآراء القوية المستقلة غير التقليدية، رغم أن افتقارها إلى الجمال والمال والمكانة الاجتماعية، يضطرُّها في معظم الأحوال أن تحتفظ لنفسها بتلك الآراء. وثانيًا، فهو يخلق مشهدًا شيقًا للسيد «بول عمانويل»، المدرس الحاد الطباع، غير

الجذاب وإن كان مليئًا بالحيوية، الذي يعمل في المدرسة نفسها مع لوسي، والذي تعترف في الوقت المناسب بأنه رفيق أكثر ملاءمة من الدكتور جون الذي تُوحي المظاهر السطحية فحسب بصلاحيته لها؛ ذلك أن «بول عمانويل» يُفاجَأ بها تقف أمام لوحة كليوباترا ويُصاب بصدمة، وهو ردٌّ فعلٍ يُظهره بمظهرِ المحصَّن ضد هراء التذوق الفني (فهو لا يهتم بادعاءات اللوحة من الثقافة الرفيعة) والحريص على القوالب النمطية بالنسبة للذكر والأنثى (فهو يرى أنه من غير المناسب لشابة مثلها أن تتأمل تلك اللوحة)، سحب لوسي بعيدًا كيما يُرِيَها لوحة أخرى تُصور ثلاثةَ مشاهد عاطفية في حياة امرأة فاضلة، فتجدها لوسي سخيفةً وغيرَ ملائمة، مثلها في ذلك مثل لوحة كليوباترا.»

وكانت فييت هي آخِر رواية تكتبها شارلوت برونتي قبل موتها المبكر، كما أنها أنضج رواياتها، وقد أصبحت هذه الرواية نصًّا مهمًّا من نصوص النقد النسائي المعاصر، لأسباب تتضح بجلاء في الفقرة المقتبسة، بَيْد أن شارلوت برونتي — في إزالتها لألفة تصوير النساء في اللوحات التاريخية — كانت تتخذ موقفًا من الفن، وكذلك من السياسات الجنسية، وبصفة خاصة من فنها هي نفسها، الذي حرَّر ذاته تدريجيًّا وبمشقة كبيرة من أوجه الزيف وإرضاء الرغبات، وهو ما كان يشيع في الميلودراما والرومانس، وقد قالت لوسي سنو قبل الفقرة المقتبسة مباشرة: «لقد بدا لي أن لوحةً أصيلة وجيدة نادرة ندرة الكتاب الأصيل الجيد» ورواية فييت أحد تلك الكتب.

ولكن، ماذا نعني حين نقول — على سبيل التقريظ — إن كتابًا ما «أصيل»؟ إننا لا نعني عادةً أن الكاتب قد اخترع شيئًا لم يسبقه إليه أحد، بل إنه قد جعلنا «ندرك» ما كنَّا «نعرف» قبل ذلك بصورة نظرية، عن طريق انحرافه عن الطرق التقليدية المألوفة لتصوير الواقع، ومجمل القول، إن إزالة الألفة هي عبارة أخرى لكلمة «الأصالة»، ولسوف ألجأ إلى هذا التعريف مرة أخرى في تلك اللمحات عن الفن الروائي.

الفصل الثاني عشر

الإحساس بالمكان

في لوس أنجليس، لا يمكن لأحد أن يقوم بأي شيء ما لم يكن لديه سيارة. وأنا، من جهتي، لا أستطيع القيام بأي شيء ما لم أشرب، والجمع بين الشرب وقيادة السيارات هو والحق يقال أمرٌ مستحيل في هذه المدينة، فإن حدث وفككت حزام الأمان أو انحنيت لتلتقط منفضة السجائر من العربة أو قمت بتنظيف أنفك؛ لا يصبح أمامك إلَّا غرفة المشرحة في «الكاترار»، أما الأسئلة والتحقيق فهي تأتي بعد ذلك، ففي هذه المدينة تشعر أنك لو ارتكبت أبسط مخالفة، أو قمت بأقل تغيير، فستسمع صيحاتِ التنبيه بمكبرات الصوت، وتظهر أمام عينيك سلسلةٌ من الصور التي تُهددك، وسيُلقي خنزير تحمله إحدى طائرات الهليكوبتر بروثه فوق رأسك.

فماذا إذن يستطيع فتى مسكين مثلي أن يفعل؟ يخرج من الفندق، فندق «فريمونت». ووجه المنطقة العمرانية من الجزء الأدنى من المدينة يغطيه مخاطٌ أخضر، وإذا ما اتجهتَ يمينًا أو اتجهتَ يسارًا فما أنت إلَّا كالفأر على شاطئ نهر مزدحم، هذا المطعم لا يقدِّم خمورًا، وذاك لا يقدِّم لحومًا، وذلك الأبعد لا يخدم إلَّا الشواذ، يمكنك في هذه المدينة أن يغسلوا قردك بالشامبو، وأن يرسموا لك وشمًا على مؤخرتك، خدمات مستمرة طوال الأربع والعشرين ساعة يوميًّا، ولكن، هل باستطاعتك الحصول على وجبة غداء؟ على الرغم من أنك ترى على الرصيف المقابل واجهةً بالنيون تُعلن «لحوم – مشروبات كحولية – بلا حدود»، فالأفضل أن تنسى ذلك، فمن أجل أن تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل، لا بد وأن تكون قد وُلدت هناك؛ فكل إشارات المرور لعبور المشاة حمراء على الدوام، كلُّها تُعلن «لا تمشِ». هذه هي العبارة، هذا هو مضمون لوس أنجليس: لا تمشِ. ابقَ في بيتك. قُد سيارتك. لا تمشِ. اجرِ! وجربت

التاكسيات. بلا جدوى. فسائقو التاكسي كلهم كأنهم جاءوا من كوكب زحل، لا يعرفون هل السواقة على هذا الكوكب على اليمين أم على الشمال. وأول شيء يتعين عليك أن تفعله، في كل مرة، هو أن تُعلمهم كيف يسوقون.

مارتين إيميس: المال (١٩٨٤م)

لا بدَّ أنه قد أصبح واضحًا للقارئ الآن أن تقسيمي للفن الروائي إلى «معالم» مختلفة هو تقسيم اصطناعي إلى حدٍّ ما؛ فالأساليب المستخدمة في الروايات متعددة وتتصل ببعضها البعض، وكلٌّ منها يستمد من الآخر ويُسهم فيه. والقطعة التي اخترتها من رواية «المال» لـ «مارتين إيميس» بوصفها مثالًا على وصف المكان، يمكن تمامًا أن تكون مثالًا للسرد الشفاهي في سنِّ المراهقة أو إزالة الألفة، أو العديد من المواضيع التي لم أتعرض لها بعد، وهذه طريقة أخرى للقول بأن الوصف في رواية جيدة لا يكون وصفًا «فحسب».

والإحساس بالمكان هو ظاهرة حديثة نسبيًّا في تاريخ القصة، فكما لاحظ ميخائيل باختين، إن المدن في القصص الكلاسيكية تشكِّل بالنسبة للحبكة خلفيةً يمكن الاستعاضة بواحدة منها عن الأخرى؛ فإفسوس يمكن أن تكون كورينثة أو سيراكيوز، بالنسبة للقليل الذي يَرِد عنها في القصة، كما أن أوائل الروائيين الإنجليز لم يكونوا أكثرَ تحديدًا بالنسبة للمكان؛ فلندن في روايات هنري فيلدنج، مثلًا، تفتقر إلى التفاصيل المرئية الحية للندن في كتابات ديكنز. فحين يَصِل توم جونز إلى العاصمة بحثًا عن حبيبته صوفيا، يقول لنا الراوي إنه: كان غريبًا تمامًا في لندن؛ ولما كان قد وصل أول ما وصل، إلى حيٍّ من أحياء المدينة لا يكاد يوجد لسكَّانه أيُّ صلة ببيوتات هانوفر أو ميدان جروزفنور (ذلك أنه دخل من جهة «جراي إن لين») فقد جال تائهًا لبعض الوقت، قبل أن يجد طريقةً إلى تلك القصور السعيدة؛ حيث تعمل «عجلة الحظ» على التفرقة بين السوقة وبين أولئك الذين وُلد أسلافهم في أيام أفضل، عن طريق أنواع متفرقة من الجدارة، فأهالوا الثروات والشرف على أحفادهم.

فنحن نجد وصفًا للندن من وجهة نظر الاختلافات في الطبقة والمركز بين سكانها، كما يجري تفسيرها من جانب رؤيا المؤلف الساخرة، وليست هناك أيُّ محاولة لجعل القارئ «يرى» المدينة، أو لوصف أثرها الحسي على شابٍّ يَفِد إليها لأول مرة من الريف، قارن ذلك بوصف ديكنز لجزيرة يعقوب في «أوليفر تويست»:

يتعين على الزائر، كي يصلَ إلى هذا المكان، أن يخترقَ متاهةً من الشوارع الخانقة الضيقة الموحلة، التي يحفُّ بها زمرةٌ من أخشن وأفقر الناس الذين يعيشون قريبًا من

النهر … وتعرض المحلات أكداسًا من المؤن الشديدة الرخص والقليلة القيمة؛ بينما تتدلَّى أصناف الملابس الرديئة النوع من أبواب البائعين وتتبدَّى من شرفات المنازل … وهو يسير تحت عوارض المنازل التي تبرز على الرصيف، وجدران منهارة تبدو وكأنها تترنَّح وهو يمرُّ بها، ومداخن شبه متهاوية، تريد أن تنقضَّ، ونوافذ يحميها قضبانٌ من الحديد الصدئ قد أكلها الزمنُ والتراب، وكل علامة من علامات الدمار والإهمال يمكن تخيُّلها.

وقد نُشرت «توم جونز» في عام (١٧٤٩م)، و«أوليفر تويست» في ١٨٣٨م. وما حدث بين هذين التاريخين هو الحركة الرومانسية، التي ركَّزت على أثر «البيئة» على الإنسان، وفتحَت أعين الناس على الجمال السامي للطبيعة، وبعد ذلك للمزية المتجهمة للحياة في المدن في عصر الصناعة.

و«مارتين إيميس» هو من التابعين المتأخرين لسياسة «ديكنز» في تصوير العنصر البشع في حياة المدن؛ فوصفه المبهور والمفزع للمدنية في عصر التصنيع، يوحي برؤيا نبوئية للثقافة والمجتمع في حالة تحلل ميئوس منه، وكما هو الحال مع ديكنز، دائمًا ما تبدو البيئة الخلفية لرواياته أكثرَ حيوية من شخصياتها، كما لو أن الحياة قد استنزفَت من الناس، كيما تظهر من جديد بشكل شيطاني مدمر في الأشياء: الشوارع، الآلات، الأدوات.

والراوي في «المال»، جون سِلْف (وإيميس يتوافر أيضًا على اللعب الديكنزي بالأسماء) ليس تمامًا بالشخصية المركبة أو المتعاطفة، فهو شابٌّ دينامي لفاوي، مدمن على الطعام سريع التجهيز والسيارات السريعة والغذاء القليل القيمة والأدب المكشوف؛ وهو يتنقل ما بين إنجلترا وأمريكا في محاولته عقدَ صفقة لفيلم سوف تجعله من الأثرياء، ولندن ونيويورك هما مكانَا الحدث الرئيسيان، والثانية تتفوق على الأخرى في القذارة المادية والأخلاقية؛ ولكن طبيعة عمل «سلف» تقوده بالضرورة إلى لوس أنجليس، عاصمة صناعة السينما.

والتحدي الذي يكمن في الشكل المختار للرواية، هو أن ينجح أسلوبها في أن يصفَ ببلاغة، الخرابَ العمراني، وأن يكون «كذلك» معبِّرًا عن شخصية الراوي: مُهمِل، منافق، ضيق الأفق. ويتصدَّى «إيميس» لتلك المهمة الصعبة عن طريق إخفاء مهاراته الأدبية وراء سيل من عامية الشوارع، والسباب، والبذاءات والنكات، ويتكلم الراوي برطانة إنجليزية/أمريكية، مستمدة في جزء منها من الثقافة الشعبية ووسائط الإعلام، وفي جزئها الآخر من ابتكار «إيميس» المشكور، وكيما يفسرَ القارئ ما جاء في الفقرة الأولى من

القطعة المقتبسة، مثلًا، لا بد له أن يعرف أن الكاتراز هو سجن مشهور في كاليفورنيا، وأن «خنزير» هو كلمة سِباب لرجل الشرطة، وأن الكلمتَين المستخدمتَين [في النص الأصلي] للإشارة إلى «يلقي» و«رأسك» هما من العامية الأمريكية الصِّرف، وأن المؤلف قد اشتقَّ فعلًا ماضيًا من اسم طائرة الهليكوبتر، أما الاستعارة التي تصف تلوُّث سماء المدينة بأنها «مخاط أخضر»، فهي تلمح إلى ما جاء في العهد القديم عن مدينة سدوم بعد أن أهلكها الرب، وهي استعارة مدهشة، مثلها مثل وصف إليوت للمساء «الممدد عبر السماء/كأنه مريض يرقد مخدَّرًا على المائدة»، قصيدته «أغنية حب ج. ألفرد بروفروك»، كما أن فيها ملامحَ من وصف ستيفن ديدالوس للبحر بأنه «مخاط أخضر»، في الحكاية الأولى من «عوليس». بَيْد أنه في حين أن بروفروك ذو خلفية ثقافية رفيعة، وأن ديدالوس يحرِّف عمدًا وصفَ هوميروس المحب للبحر بأن له «قتامة النبيذ»، يبدو «سلف» مطلِقًا عنانَه للبذاءات المعتادة من صِبية المدارس، وهذا يُلهينا عن الرفعة الأدبية للصورة.

والمجاز الرئيسي في هذا الوصف لمدينة لوس أنجليس هو المبالغة، أو التعبير الزائد. وهو في هذا يُشبه قصة أخرى من قصص السرد الشفاهي، ناقشناها قبل ذلك وهي «الحارس في الحقول». ولكن قطعة إيميس تستخدم استراتيجيةً بلاغية أكثر تعقيدًا بكثير من تلك الموجودة في رواية سالينجر، وهي تقدِّم سلسلة من التنويعات المبالغ فيها على نحوٍ كوميدي للموضوع المعتاد بأن لوس أنجليس مدينة مكرَّسة للسيارات التي تسود الحياة هناك (فمن أجل أن تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل، لا بد وأن تكون قد وُلدت هناك)، وللملاحظات الأقل اعتيادًا بأن أمريكا تميل إلى أنواع التجارة المتخصصة، وبأن سائقي التاكسي الأمريكيين، هم عادة من المهاجرين الذين وصلوا حديثًا، ولا يعرفون طريقَ أيِّ شيء.

وعند زيارةٍ قمتُ بها مؤخرًا إلى مدينة بوسطن، أخذتُ تاكسيًا تعيَّن على سائقه أن يغيِّر طريقَه ثلاث مرات، تساعده استشاراتٌ لاسلكية يقوم بها مع مقر شركته باللغة الروسية، وذلك قبل أن يجدَ طريقه الصحيح للخروج من المطار، ومن الصعب المبالغة في ذلك النوع من قلة المهارة، ولكن إيميس وجد مخرجًا لذلك؛ «فسائقو التاكسي كلهم كأنهم جاءوا من كوكب زحل، لا يعرفون هل السواقة على هذا الكوكب على اليمين أم على الشمال، وأول شيء يتعيَّن عليك أن تفعله، في كل مرة، هو أن تُعلمَهم كيف يسوقون». وثَمة صدًى لشعار استخدام حزام الأمان المألوف «اربط حزام الأمان، وسُق باطمئنان» بعد الإشارة إلى القصص الخيالي العلمي، وكثيرًا ما يستخدم إيميس في نثره مثل هذه المقابلات، التي

يختارها من حثالة الوعي الحضري المعاصر، ويُسهم ذلك الصدى في الإيقاع الطروب، الذي يدعو إلى التهلل في القطعةِ كلِّها، مما يُهدد في لحظة ذات طابع ملهم إلى الخروج إلى عبارات موزونة مقفَّاة [في النص الإنجليزي الأصلي].

والخطر الذي يمثِّله الاستغراق في وصفٍ تفصيلي للمكان (وروايات السير والترسكوت توفر أمثلة كثيرة) هو توارُد سلسلة من العبارات البيانية الحسنة التكوين، مقرونة بتوقُّف السرد القصصي، مما يحمل القارئ على النوم، بَيْد أن هذا الخطر لا يوجد هنا؛ ففعل الزمن الحاضر يصفُ كلًّا من المكان وحركة الراوي خلاله. والانتقال في صيغة الفعل، من الصيغة الخبرية (يخرج من الفندق) إلى صيغة الاستفهام (ولكن، هل باستطاعتك الحصول على وجبة غداء؟) إلى صيغة الأمر (لا تمشِ. ابقَ في بيتك. قُد سيارتك. لا تمشِ. اجرِ!) واستخدام ضمير المخاطَب — «وإذا ما اتجهتَ يمينًا أو اتجهتَ يسارًا» — كل ذلك يُشرِك القارئ في العملية، وبعد عدة صفحات من هذا النوع، يمكنك أن تنام من الإرهاق، ولكن ليس من الضجر.

الفصل الثالث عشر

القوائم

اشترَت نيكول بمعونة روزماري، ثوبَين وقبَّعتَين وأربعةَ أزواج من الأحذية بنقودها واشترَت نيكول من قائمة طويلة بلغَت صفحتين، كما اشترَت أيضًا الأشياءَ الأخرى التي كانت في الفترينة، وكل ما أحبَّته ولكنها لم تكن تستطيع استخدامه، اشترَته هدية لصديق، فاشترَت خرزاتٍ ملونةً ووسائدَ يمكن طيُّها للشاطئ وزهورًا صناعية، وعسل نحل، وسريرًا للضيوف، وحقائب، وأوشحة، وببغاوات، ومنمنمات لبيت للعرائس، وثلاث ياردات من قماش جديد له لون الجمبري، واشترَت دستة مايوهات، وتمساحًا من المطاط، وطقم شطرنج سفريًّا من الذهب والعاج، ومناديل كبيرة من الكتَّان لـ «أبي» وسُترتَين من جلد الشمواه ماركة «هرمس» إحداهما زرقاء زرقة طير الرفراف والأخرى حمراء بلون الطوب، وقد اشترَت كل هذه الأشياء لا كما تشتري إحدى المحظيات ثيابًا داخلية ومجوهرات، التي تمثِّل على كل حال أدواتِ المهنة وتأمينًا للمستقبل، ولكن انطلاقًا من وجهة نظر مختلفة كلية، كانت نيكول نتاجَ الكثير من البراعة والجهد، فمن أجلها بدأَت القطارات مسارَها في شيكاغو وعبرَت جوف القارة كلها حتى كاليفورنيا ومن أجلها كانت مصانع اللبان تعمل، وأحزمة حلقات السلاسل تخرج واحدة وراء أخرى من المصانع، ورجال يمزجون معجون الأسنان في الدنان ويملئون القنان بغسول الفم من أوعية نحاسية، وفتيات يعبِّئن الطماطم في عُلَبها في شهر أغسطس أو يعملنَ ساعاتٍ طويلةً في المحلات ليلة الكريسماس، وهنود مخلطون يشقُّون في مزارع البن بالبرازيل والحالمون يفقدون براءات اختراعهم لجرارات زراعية جديدة. كان هؤلاء بعض الناس الذين يدفعون ضريبة العشور إلى نيكول، وبينما النظام كلُّه يتقدم هادرًا

مترنِّحًا إلى الأمام، فإنه يعطي ازدهارًا محمومًا للعمليات التي تقوم بها نيكول مثل الشراء بالجملة، بنفس الطريقة التي تنعكس بها شعلات اللهب على وجه رجل المطافئ الذي يثبت في مكانه في مواجهة حريق هائل، كانت نيكول تجسِّد مبادئ بسيطة للغاية، فقد كانت تحمل مصيرها في داخليتها ولكنها أظهرَت تلك المبادئ على نحوٍ دقيق حمل معه رقةً ولطفًا، وسرعان ما ستحاول روزماري أن تُقلدها.

ف. سكوت فتزجيرالد: ما أرق الليل (١٩٣٤م)

قال ف. سكوت فتزجيرالد ذات مرة لإرنست همنجواي: «إن الأغنياء يختلفون عنَّا.» وردَّ همنجواي: «نعم إنهم أكثر أموالًا.» وهذه الأحدوثة التي ذكرها فتزجيرالد عادةً ما تُحمل ضده، بَيْد أن ردَّ همنجواي المفحم الإيجابي، لم يُصِب كبدَ الحقيقة بالتأكيد: وهو أنه فيما يختص بالمال، كما في غيره، لا بد أن يصبح الكمُّ كيفًا إن عاجلًا أو آجلًا، للأحسن أو للأسوأ. ويصور وصف فتزجيرالد للحملة الشرائية لنيكول دايفر في باريس، اختلافَ الأغنياء وصفًا بليغًا.

وهو يصور أيضًا الإمكانية التعبيرية التي توفرها القوائمُ للخطاب الروائي، فمن النظرة الأولى، قد يبدو إيراد كاتلوج لأصناف محددة، خارج النطاق المطلوب في قصة تركز على الشخصيات والأحداث، ولكن النثر القصصي قادر على الاستيعاب على نحوٍ مدهش، وبسعةٍ تمثِّل كلَّ أنواع الخطاب غير القصصي — الرسائل، اليوميات، الإقرارات، بل حتى القوائم — وتطويعها لأغراضه، وأحيانًا تَرِد القائمة في شكلها الأفقي المميز بما يخالف الخطاب الذي يحيط به؛ ففي رواية «ميرفي» مثلًا، يتهكم صمويل بيكيت على الوصف الروائي التقليدي، بأن يورِد قائمةً بالصفات الجسمانية لبطلتِه «سليا» بطريقة إحصائية مباشرة.

الرأس	صغير ومستدير
العينان	خضراوان
البشرة	بيضاء
الشعر	أصفر
الملامح	متحركة

العنق	١٣ بوصة
الذراع العلوي	١١ بوصة
الذراع السفلي	٩ بوصات

وهكذا.

وللكاتب الأمريكي المعاصر «لوري مور» قصة مسلية تُدعى «كيف تصبحين امرأة أخرى» (في مجموعة «الاعتماد على النفس» ١٩٨٥م) مبنيَّة على نوعين من الخطاب غير القصصي، دليل الأعمال التي يقوم بها المرء بنفسه، والقوائم، وفي القصة تزداد عدمُ ثقة الراوية بنفسها في دور العشيقة، بسبب مدح عشيقها لزوجته.

«إنها مرتَّبة بشكل لا يمكن تصديقه، فهي تضع قوائمَ لكل شيء. إن ذلك مدهش جدًّا».

«كونها تكتب قوائم؟ أيعجبك هذا؟»

«حسنًا أجل. أتعرفين، إنك تكتبين ما سوف تفعلينه، وما عليها أن تشتريَه، وأسماء العملاء الذين عليها أن تُقابلَهم، وما إلى ذلك».

قوائم؟ ... يجول بخاطري في يأس وحيرة، وأنا ما زلت أرتدي معطف المطر البيج الغالي الثمن.

وبالطبع، تقوم الراوية على الفور بوضع قوائمها الخاصة:

العملاء الذين أقابلهم.
تصوير حفل عيد الميلاد.
شريط اللصق الشفاف.
خطابان لـ ت. د. وماما.

وهي في الواقع ليس لديها عملاء تُقابلهم؛ إذ إنها مجرد سكرتيرة صغيرة، وما القوائم إلَّا وسيلة تنافس بها صورة الزوجة الغائبة، وحين يلمِّح عشيقُها إلى أن لزوجتِه حياةً جنسية مليئة بالمغامرات، تكون استجابة الرواية كما يلي:

اكتبي قائمة بكل مَن مرَّ بحياتك من عُشَّاق.
وارين لاشر.
إد كاتابانو (ذو الرأس المطاطي).

تشارلز ديتس أو كيتس.
ألفونس.
اطويها في جيبكِ، اتركيها في مكان ما بحيث تكون ظاهرة، ثم تضيع منكِ بطريقة ما. اخترعي مزحاتٍ لنفسكِ حول فقدِها.
اكتبي قائمة أخرى.

وهناك نوع من القصص المعاصر الرائج عن حياة الأغنياء، موجَّه أساسًا إلى القرَّاء من النساء، ويُعرف في أوساط النشر بروايات «الجنس والشراء»، وتتضمن مثل هذه الروايات أوصافًا مفصَّلة للسلع الفاخرة التي تشتريها بطلاتُ الرواية، حتى العلامات التجارية للأوصاف المشتراة. ويتم في الوقت نفسه العزفُ على نغمة الأحلام الإيروسية والاستهلاكية لدى القرَّاء، ويهتم سكوت فتزجيرالد أيضًا بالصلة بين الجاذبية الجنسية والاستهلاك المبالغ فيه، ولكنه يتناول هذا الموضوع على نحوٍ أكثرَ رهافةً وانتقادًا، وهو لا يُورِد في هذه القطعة المقتبسة من رواية «ما أرق الليل» تفاصيلَ قائمة الشراء ذات الصفحتين التي أعدَّتها «نيكول»، أو يُسهل مهمته بذكر أسماء الماركات الشهيرة التي تشتريها، فهو يخلق الإحساس بالإسراف الشديد بذكر عدد قليل من الأصناف، ولا يورد سوى ماركة واحدة هي «هرمس» (التي لا تزال موجودة حتى الآن)، بَيْد أن يؤكد على «تنويعة» القائمة كيما ينقلَ الطابع غير العملي على الإطلاق لمشتريات نيكول؛ فالأشياء الرخيصة التافهة كحبَّات الخرز الملوَّن والأصناف المنزلية كعسل النحل، تختلط دون تمييز بأصناف عملية كبيرة كالسرير، وبلُعَب غالية الثمن كالشطرنج الذهبي العاجي، ونزوات رعناء كالتمساح المطاطي، وليس هناك نظامٌ عقلاني يحكم القائمة، ولا ترتيب حسب الأثمان أو الأهمية، وليس هناك تجميعٌ للأصناف حسب أي مبدأ آخر، وفي هذا تكمن وظيفتها بالضبط.

وسرعان ما تتجاوز نيكول حدودَ القائمة التي جلبتها معها، فتشتري كلَّ ما يَعِن لها، وهي بممارستها ذوقها وإرضاء نزواتها دون اعتبار للاقتصاد أو حسن التصرف، تنقل شعورًا بشخصية وطبع يتصفان بالكرم والاندفاع والتسلية والرهافة الجمالية، وإن كانا يفتقدان الصلة بالواقع من نواحٍ مهمة عديدة، ومن المستحيل ألَّا يستجيبَ القارئ للهو والمتعة الحسية لهذه النوبة الهوجاء من الشراء، لكَم يشتهي القارئ تلكما السُّترتَين من جلد الشمواه، واحدة زرقاء والأخرى حمراء داكنة (ولكن الشيء الرئيسي هنا هو أنهما اثنتان: فبينما قد يتردد الإنسان العادي بين سُترتَين متماثلتَين وإنما تختلفان في اللون،

تحلُّ «نيكول» المشكلةَ بأن تشتريَ الاثنتين). ولا عجب أن تقوم «روزماري»، صديقتها الشابة ومنافستها في المستقبل، بمحاولة تقليد أسلوبها.

ومع ذلك، فهناك قائمة أخرى تُوازن قائمة المشتريات، وهي قائمة تضمُّ الأشخاص، أو المجموعات، الذين تعتمد ثروة «نيكول» الموروثة على استغلالهم، وهي قائمة تُثير فينا عكسَ ما تُثيره القائمة الأولى، والقطعة كلُّها تدور حول جملة «كانت «نيكول» نتاج الكثير من البراعة والجهد» التي تجعلنا فجأةً نراها لا بوصفها مستهلكة وجامعة للسلع والأصناف والأشياء، بل بوصفها هي نفسها نوعًا من السلعة — النتاج النهائي للرأسمالية الصناعية، وهو نتاجٌ رائع ولكنه فادح الثمن ويجسِّد إسرافًا مُغاليًا.

وفي حين كانت القائمة الأولى أسماء متتابعة، تألَّفت الثانية من عبارات بها أفعال: «بدأت القطارات مسارَها ... كانت مصانع اللبان تعمل ... رجال يمزجون معجون الأسنان ... فتيات يعبِّئن الطماطم ...» وعند النظرة الأولى، تبدو هذه العمليات متنافرة ومختارة عشوائيًّا، مثل الأصناف التي اشترَتها نيكول، ولكن هناك صلة بين الرجال الذين يعملون في مصانع اللبان، والفتيات اللائي يعملن في محلات البضائع الصغيرة، والعمال الهنود في البرازيل: فالأرباح العائدة من عملهم، تقوم بطريق غير مباشر بتمويل مشتريات «نيكول».

والقائمة الثانية مكتوبة بأسلوب استعاري أكثر من القائمة الأولى، وهي تبدأ بصورة مدهشة، تُوحي بالإيروسية والشراهة على السواء، صورة القطارات وهي تعبرُ الجوف المستدير للقارة، ثم تعود إلى الصورة المجازية للقاطرة في النهاية كيما تُوحيَ بالطاقة الخطيرة، والتي يحتمل أن تدمرَ ذاتها للرأسمالية الصناعية، وتذكرنا عبارة «وبينما النظام كلُّه يتقدم هادرًا مترنحًا إلى الأمام» برمزية قطارات السكك الحديدية التي استخدمها ديكنز لإحداثِ أثرٍ مشابه في روايته «دومبي وولده».

إن القوة التي دفعَت نفسَها على الشريط الحديدي — شريطها.

تتحدَّى كلَّ المسارات وكل الطرق وتخترق قلبَ أيِّ عقبة أمامها.

وتجرُّ خلفها مخلوقاتٍ حيةً من كل طبقة وعُمر ودرجة، كانت نوعًا من الوحش المنتصر: الموت.

بَيْد أن الصورة التي يقدِّمها فتزجيرالد، كانت، كدأبه تتطوَّر بأسلوب غير متوقَّع ومراوِغ بعض الشيء؛ فالمضاهاة تنتقل من موقد قاطرة سكك حديدية إلى لهيب مستعِر، وتقف «نيكول» الآن في موقف مَن يزوِّد النار بالوقود، بل موقف الشخص الذي يحاول إطفاءها، أو الذي يتحدَّاها على أقل تقدير؛ فكلمة «رجل المطافئ» يمكن أن تحمل أيًّا

من هذين المعنيَين المتناقضَين، وربما يكشف استخدام فتزوجيرالد لها غموضَ موقفه الشخصي من أناس مثل نيكول: مزيج من الحسد والإعجاب والاستهجان، وعبارة «كانت نيكول تصوِّر مبادئ بسيطة للغاية، فقد كانت تحمل مصيرَها في داخليتها، ولكنها أظهرَت تلك المبادئ على نحوٍ دقيق حمَل معه رقَّة ولطفًا» تبدو كأنها صدًى، واعيًا كان أم غيرَ واعٍ، لتعريف «همنجواي» للشجاعة بأنها «الصمود في وجه الضغوط».

الفصل الرابع عشر

تقديم الشخصية

وبعد دقائق قليلة، وصلَت سالي نفسها.

– هل تأخرتُ كثيرًا يا عزيزي فريتز؟

فردَّ فريتز وهو يُشرق بسرور المالك: «نصف ساعة فقط. اسمحي لي أن أقدِّم لكِ مستر إشيروود، من بولز ومستر إشيروود معروف باسم كريس.»

قلت: «ليس هذا صحيحًا. إن فريتز هو الوحيد تقريبًا طوال حياتي الذي يناديني كريس.»

وضحكَت سالي. كانت ترتدي فستانًا من الحرير الأسود، ووشاحًا صغيرًا يغطِّي كتفَيها، وثَمة قبعة تُشبه قبعات الصِّبية مرشوقة بازدهاء على أحد جانبَي رأسها، وقالت: هل أستطيع أن أستعمل التليفون يا عزيزي؟

– طبعًا. تفضلي.

ونظر فريتز لي وقال: «تعالَ إلى الحجرة الأخرى يا كريس. أريد أن أُريَك شيئًا.» كان واضحًا أنه يتوق إلى سماع رأيي في سالي، أحدث مقتنياته.

وهتفَت سالي: «بحقِّ السماء لا تتركني وحدي مع هذا الرجل! وإلَّا فإنه سيُغويني عبر التليفون. إنه عاطفيٌّ إلى حدٍّ بعيد.»

وبينما هي تُدير قرص التليفون، لاحظَت أن أظافرها مطليةٌ باللون الأخضر الزمردي، وكان لونًا في غير محلِّه؛ لأنه كان يلفت الأنظارَ إلى يدَيها الملطختَين بآثار السجائر والقذرتَين مثل يدَي فتاة صغيرة، كانت سمراء إلى درجة تحسب معها أنها أختُ فريتز، وكان وجهُها طويلًا ونحيفًا، تُغطِّيه البودرة البيضاء. وكانت عيناها واسعتَين جدًّا، بُنيَّتَي اللون، وإن كان لا بد وأن تكونَا أغمقَ مما هما عليه حتى يتماشيَا مع لون شعرها واللون الذي اختارَته لتُزجِّجَ به حاجبَيها.

وقالت بصوتٍ ناعم وهي تزُمُّ شفتَيها البرَّاقتَين بلونِ الكريز كأنما ستطبع قُبلةً على سمَّاعة التليفون: «إيست داس دو، ماين ليبلنج؟» (أهذا أنت يا حبيبي؟)

وانفرج فمُها في ابتسامة عذبة بلهاء، وجلستُ وفريتز نرقبها كأنما نرى مشهدًا على خشبة المسرح.

كريستوفر إشيروود: وداعًا برلين (١٩٣٩م)

الشخصية هي على الأرجح أهمُّ عنصر مفرد من عناصر الرواية. فالأشكال السردية الأخرى كالملحمة، والوسائط الأخرى كالفيلم، يمكن أن تحكيَ قصةً كالرواية تمامًا، بَيْد أنه ما من شيء يُضارع التقاليدَ العظيمة للرواية الأوروبية في الثراء والتنوُّع والعمق النفسي لطريقتها في تصوير الطبيعة البشرية، ومع ذلك فلربما كانت الشخصيةُ أصعبَ جانب من جوانب الفن الروائي يمكن مناقشتُه مناقشةً تكنيكية. ويرجع هذا في جزءٍ منه إلى وجود أنماط مختلفة كثيرة جدًّا لتقديمها: شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، شخصيات ثابتة وشخصيات متغيرة، شخصيات تُصوَّر من داخل عقلها، مثل مسز دالواي لفرجينيا وولف، وشخصيات ينظر إليها آخرون من الخارج، مثل شخصية «سالي بولز» لكريستوفر إشيروود.

وقد حظيَت «سالي بولز» — وهي أصلًا موضوع القصص والاسكتشات القصصية التي تُشكِّل «وداعًا برلين» — بحياة طويلة بشكلٍ ملحوظ في الخيال العام لزمننا، وذلك بفضلِ تحويلِ نصِّ إشيروود أولًا كمسرحية وفيلم (بعنوان أنا كاميرا)، ثم كمسرحية وفيلم غنائيَّين (كباريه)، ومن الوهلة الأولى، من الصعب أن نفهم لماذا أحرزَت تلك الشخصيةُ هذه المكانةَ شبهَ الأسطورية؛ فلا هي جميلة على نحوٍ خاص، ولا ذكية ذكاءً خاصًّا، ولا هي فنَّانة، وهي مغرورة، مستهترة، وتسعى إلى كسْب المال عن طريق علاقاتها الجنسية، بَيْد أنها رغم كلِّ شيء تكتسب مظهرًا محبَّبًا من البراءة والضعف؛ وثَمة فكاهةٌ جذَّابة في تصوير الهُوَّة التي تفصل بين ادِّعاءاتها وبين حقيقة حياتها. وتكتسب قصتُها قدرًا كبيرًا من الأهمية والتشويق من كونها تحدث في برلين أيام جمهورية «فيمار» في ألمانيا (١٩٢٠–١٩٣٣) قبل استيلاء النازي على السلطة بقليل. وهي نموذجٌ لخداع النفس والحماقة اللذَين سادَا هذا المجتمع المحتوم في تلك الأيام؛ إذ هي تحلم بالشهرة والثراء بينما تعيش في بنسيونات حقيرة، وتنتقل من رجل تافه يبسط عليها

حمايتَه إلى رجل آخر تافه أيضًا؛ وهي تُنافق وتستغل وتكذب على نحوٍ صريح لا خفاء فيه.

وأبسط طريقة لتقديم الشخصية هي التي اتبعها الروائيُّون القدماء، وهي إيراد وصف جسماني لها وموجز عن حياتها، وصورة «دوروثيا بروك» في أول فصل من رواية جورج إليوت «ميدل مارش» مثالٌ كامل لهذه الطريقة:

كانت «مس بروك» جميلةً ذلك الجمال الذي يُبرزه الرداءُ الرثُّ.

وكانت يدُها ومعصمُها من جمال التكوين بحيث كان بوسعها أن ترتديَ أكمامًا لا زينةَ فيها، مثل التي كانت عليها مريم العذراء في لوحات الرسَّامين الإيطاليِّين. وبدَت صورةُ وجهها الجانبية وسَمْتُها ومسلكُها أكثرَ هيبة بفعل بساطة ملابسها، التي خلعَت عليها — بالمقارنة إلى الطراز السائد في الأقاليم — روعةَ اقتباس جميل من الكتاب المقدس — أو من أحد شعرائنا الأقدمين — يَرِد في فقرة من صحيفة اليوم، وكانوا يتحدثون عنها بوصفها ذات مهارة ملحوظة، وإن كانوا يُضيفون دائمًا أن أختها «سليا» أكثرُ منها إدراكًا للأمور.

وهلمَّ جرًّا، لعدة صفحات. وهذه طريقة رائعة، بَيْد أنها تنتمي إلى ثقافة لها من الصبر وأمامها من الفراغ أكثر مما تتميز به ثقافتنا الحالية؛ فالروائيون المحدثون يفضِّلون أن يتركوا الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجيًّا، وتتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام. وعلى كل حال، فكلُّ وصفٍ تحتويه روايةٌ من الروايات هو وصفٌ ينتقيه الروائي؛ والتكنيك الأساسي الذي يعتمد عليه هو المجاز المرسل، أي كناية البعض عن الكل؛ فكلٌّ من جورج إليوت وكريستوفر إشيروود يبعثان المظهرَ الجسماني لبطلتَيهما بالتركيز على الأيدي والوجه، ويتركان الباقي لخيال القارئ؛ ذلك أن وصفًا شاملًا لصفات دوروثيا أو سالي بولز الجسمانية والنفسية يمكن أن يستغرقَ صفحاتٍ عديدةً، وربما كتابًا.

ودائمًا ما تكون الملابس مؤشرًا مفيدًا لبيان الشخصية وطبقتها وطريقة حياتها، خاصة في حالة امرأة ذات ميول استعراضية مثل سالي بولز؛ فرداؤها الحريريُّ الأسود (الذي ترتديه لزيارة عابرة في الأصيل) يُنبئ عن رغبةٍ في لفتِ الأنظار؛ والوشاح ذو دلالة مسرحية؛ بينما يتضح استفزازها الجنسي من القبعة التي ترتديها، والتي تُشبه قبَّعات الصِّبية، وهي إشارة ضمن إشارات عديدة للثنائية الجنسية، والانحراف الجنسي، بما في ذلك ارتداء ملابس الجنس المخالف، المتضمنة في الكتاب، وهذه الصفات سرعان ما تتأكد

بكلام سالي بولز وسلوكها، حتى تطلب استخدام التليفون كيما تحوزَ إعجابَ الرجلَين بأحدث غزواتها الإيروسية، والتي تُعطي الراويَ الفرصةَ لوصف يدَيها ووجهِها.

وهذا هو ما عناه «هنري جيمس» حين تحدَّث عن «الأسلوب التصويري»، وما هدَفَ إلى إنجازه حين أوعز إلى نفسه قائلًا: «ضع في قالب تمثيلي!» وكان جيمس يفكِّر في المسرحية، ولكن إشيروود كان ينتمي إلى أول جيل من الروائيِّين ينشأ مع السينما، يبدو أثرُها في أعمالهم. فحين يقول الراوي في «وداعًا برلين»: «أنا كاميرا» فهو يفكر في كاميرا السينما، وفي حين تظهر دوروثيا على نحوٍ ساكن، كأنما تجلس لرسم صورة لفظية لها وتُقارن بالفعل بشخصية في اللوحات، فإن سالي تبدو لنا وهي تتحرك في الحدث، ومن السهل تقسيمُ هذه القطعة المقتبسة في سلسلة من اللقطات السينمائية: سالي تستعرض ثوبَها الحريريَّ الأسود — تبادُل سريع للنظرات بين الرجلين — لقطة مكبرة لأظافر سالي الخضراء وهي تُدير رقم التليفون — لقطة مكبرة أخرى لمكياجها غير المنسق الشبيه بالمهرجين، وتعبيرها المتكلِّف وهي تُرحب بعشيقها — ثم لقطة ثنائية للرجلَين وهما منبهران بأدائها الأخَّاذ.

ولا شك أن هذا يفسِّر إلى حدٍّ ما، السهولةَ التي انتقلَت بها قصةُ «سالي بولز» إلى السينما، بَيْد أن القطعة تحتوي ظلالًا من المعاني هي أدبية صِرف؛ فتلك الأظافر الخضراء على اليدين القذرتَين، هي أول ما يخطر على بالي حين يذكر اسمها؛ فطلاء الأظافر الأخضر في الفيلم، ولكن ليس تعليق الراوي الساخر، «وكان لونًا في غير محله»؛ ذلك أن قصة حياة سالي بولز هي في غير محلِّها جملةً وتفصيلًا، ويمكن للفيلم أن يُظهر آثارَ السجائر والقذارة على يدَيها، ولكنَّ الراوي وحده هو الذي يستطيع أن يلاحظ أنهما «مثل يدَي فتاة صغيرة»؛ فالطابع الطفولي الذي يكمن تحت السطح المعقَّد، هو بالضبط ما يجعل من سالي بولز شخصيةً مشهودة.

قال السير «بت» وهو يدقُّ بإبهامه على المنضدة: «أقول مرة أخرى، إني أريدك.»

الفصل الخامس عشر

المفاجأة

«لا يمكنني البقاءُ بدونك، لم أعرف ذلك إلَّا بعد رحيلِك لقد انقلب البيت على عقبَيه. لم يَعُد المكان نفسه، لقد اختلطَت حساباتي كلُّها مرة أخرى. لا بد أن تعودي، عودي يا عزيزتي «بيكي»، فلتعودي.»

ولهثَت ربيكا قائلةً: «أعودُ، بأيِّ صفة يا سيدي؟»

وقال البارون وهو يقبض على قبَّعة حداده السوداء: «عودي بصفتك السيدة كرولي إن شئتِ. هاكِ، أيرضيكي هذا؟ عودي لتُصبحي زوجتي. إنك أهلٌ لذلك، ولتذهب عراقة المَولد إلى الجحيم. إنك لَسيدةٌ فُضْلَى مثل أيِّ سيدة أعرفُها. إن في رأسك من الذكاء أكثر مما لدى زوجةِ أيِّ بارون في المقاطعة. هل ستعودين؟ أجل أم لا؟»

قالت ربيكا وهي بالغةُ التأثر: «أوه سير بت!»

وواصل السير بت كلامَه: «قولي أجل يا بيكي إنني شيخ، ولكنْ شيخ طيب. إن أمامي عشرين عامًا. سأجعلك سعيدة. ستَرَين ذلك. سوف تفعلين ما تشائين؛ وتُنفقين ما تريدين، وتعيشين كما تحبِّين، سوف أدفع لكِ مهرًا، سوف أفعل كلَّ شيء بالصورة الواجبة، انظري!»

وركع الشيخ على ركبتَيه وتطلَّع إليها بنظرة تتلمَّظ شراهةً.

وتراجعَت ربيكا إلى الخلف في انزعاج شديد، ولقد رأينا طوال هذه القصة أنها لم تفقد أبدًا سرعةَ بديهتها؛ ولكنها لم تكن هكذا الآن، وسفحَت بعض أصدق الدموع التي خرجَت من عينَيها.

قالت: «أوه، سير بت. أوه يا سيدي … إنني … إنني متزوجة بالفعل.»

وليام ماكبيس ثاكري: سوق الغرور (١٨٤٨م)

يحتوي معظم القَصَص على عنصر من المفاجأة. فلو كان بوسعنا التنبؤ بكل منحًى من مناحي الحبكة، لما كان فيها ما يجذبنا إليها، ولكن مناحي الحبكة لا بد أن تكون مقنعةً كما هي غير متوقعة. وقد أطلق أرسطو على هذا الأثر مصطلحَ peripeteia ويعني به «انعكاس الوضع»، التحول المفاجئ من حالة معينة إلى عكسها، يصاحبه أحيانًا «اكتشاف» أي تحوُّل الشخصية من الجهل بشيء إلى معرفته، وكان المثال الذي ضربه أرسطو لذلك، هو المشهد من مسرحية «أوديب ملكًا»، الذي يقوم فيه الرسول الذي جاء ليطمئنَّ أوديب بشأن أصله بالكشف له، في واقع الأمر، بأنه قد قتل أباه وتزوج أمَّه.

وحين نسردُ من جديد قصةً معروفة كقصة أوديب، فإن مَن يشعر بالمفاجأة هي الشخصيات وليس الجمهور؛ فالأثر الأساسي لدى الجمهور هو فعل سخرية الأقدار (انظر الفصل ٣٩ أدناه)، ولكن الرواية تختلف عن جميع الأشكال السردية السابقة عليها، باضطلاعها (أو تظاهرها) بسردِ قصصٍ جديدة تمامًا، وعلى ذلك، فقراءة معظم الروايات للمرة الأولى تنطوي على مفاجآت، وإن كانت بعض الروايات تحتوي على مفاجآت أكثر من روايات أخرى.

وقد نجح ثاكري في حشدِ عددٍ من المفاجآت في هذا المشهد من «سوق الغرور»؛ ف «بيك شارب» مربيةٌ مفلسة ويتيمة، تُفاجأ بعرض للزواج من أحد البارونات؛ ويُفاجأ السير «بت كرولي» والقارئ معه باكتشاف أنها متزوجة بالفعل. ولكن ثاكري يستفيد أكثر من ذلك من هذا الموقف. فكما لاحظت «كاثلين تلتسون» في كتابها «روايات عقد ١٨٤٠»، جاءت هذه القطعة، التي تختتم الفصل الرابع عشر من الرواية لتختتم أيضًا العددَ الرابع من الكتاب الأصلي الذي كان يُنشر مسلسلًا، وبهذا يكون القرَّاء الأوائل قد مرُّوا بوقت من الترقب والقلق (أشبه بما يمرُّ به مشاهدو المسلسلات التليفزيونية الحديثة) فيما يتعلق بهُوِيَّة زوج بيكي شارب، ويضارع ما حدث لمعاصري ثاكري من جرَّاء ذلك، ما يحدث عند انتهاءِ فصلٍ من فصول مسرحية ما، ولوحة الشيخ المتهتك راكعًا على ركبتَيه أمام الشابة الجميلة الحائرة، هو مشهد مسرحي في أساسه، وعبارة بيكي شارب «أوه، سير بت. أوه يا سيدي، إنني … إنني متزوجة بالفعل»، هي عبارة مسرحية كلاسيكية تُنزل الستار بعدها، وتضمن أن يظلَّ النظارة في ترقُّب طوال فترة الاستراحة.

ويتناول الفصل التالي السؤالَ عمَّن هو الرجل الذي تزوجَته بيكي، دون أن يُجيبَ عليه توًّا؛ ذلك أن مس كرولي، الأخت غير الشقيقة لسير بت، تندفع إلى الحجرة لتجدَ أخاها راكعًا على ركبتَيه أمام بيكي، فتُذهلها «المفاجأة» خاصة حين تعلم أن العرض قد قُوبل

بالرفض، ولا يكشف ثاكري، حتى نهاية الفصل، أن بيكي متزوجةٌ سرًّا من ابن أخ مس كرولي، ضابط الفرسان المسرف «رودون كرولي».

ولا بد من التحضير لمثل تلك النتيجة وبعناية شديدة، فكما يحدث في عرض من استعراضات الألعاب النارية، تنتهي شعلةٌ بطيئة الاحتراق بأن تُفجر سلسلة متتابعة سريعة من الانفجارات، فلا بد من تغذية القارئ بمعلومات كافية كيما تصبحَ المفاجأة حين تقع، مقنعةً؛ ولكن ينبغي عدم الإفراط في ذلك إلى الحد الذي يسمح للقارئ أن يتوقَّع حدوثَها بسهولة. فثاكري يحجز المعلومات، ولكنه لا يُخاتِل، وهو يستخدم الرسائل كثيرًا في هذا الجزء من الرواية، كيما يُضفيَ واقعيةً على تحفُّظِه غير المميز كراوٍ للقصة.

فبعد أن فشلَت بيكي المفلسة من محاولتها اصطيادَ شقيق صديقتها أميليا كزوجٍ قبل ذلك في الرواية، تُضطرُّ إلى قبول وظيفة المربِّية لبنتي السير بت من زوجته الثانية العليلة، وتشرع من فورها في إثبات قيمتها الغالية للبارون العجوز الشحيح الفظ في منزله الريفي المسمَّى «كوينز كرولي»، وأيضًا لأخته غير الشقيقة الثرية العانس. وتشعر «مس كرولي» بالإعجاب ببيكي إلى حدٍّ أن تُصرَّ على أن تقوم هي بتمريضها حين تمرض في منزلها بلندن، ويوافق «سير بت» بتردُّد على تركِ بيكي تذهب إلى هناك؛ ذلك أنه لا يريد أن يُضيع آمال قيام «مس كرولي» بذِكر ابنتَيه في وصيتها، ولكن حين تموت زوجةُ «السير بت» (وهذه واقعة لا يكاد يُبالي بها أيٌّ من شخصيات الرواية) يُضطرُّ إلى طلب عودة بيكي إلى منزله الريفي بأيِّ ثمن، حتى ولو كان الزواج بها، وكانت «مس كرولي» قد استبقَت وقوع ذلك الخطر — ولم تكن ترحِّب بانضمامِ بيكي إلى العائلة رغم كلِّ محبَّتِها لصحبتها — فقامت ضمنًا بتشجيع ابن أخيها «رودون كرولي» على إغواء بيكي؛ حتى تمنعَها بذلك من أن تُصبحَ ليدي كرولي الثالثة، ولكن رودون يتصرَّف بأمانة رغم تهورِه، فيقوم بالزواج منها بدلًا من إغوائها، وتأتي تصرُّفاتُ بقيةِ الشخصيات بدافع من الحرص والمصلحة الشخصية تمامًا، وما الحب أو الموت إلَّا مجردُ وسائل في طريق الجري وراء الثروة والجاه.

وسخرية ثاكري لا رحمةَ فيها. فبيكي تُصبح «بالغة التأثر»، ودموعها، هذه المرة، حقيقية. ولكن، لماذا؟ لأنها قد تزوَّجَت رودون المأفون وهي تطمع أن يرثَ ثروةَ عمته؛ لتجد أنها قد أضاعَت ثروةً أكبر وأكثر ضمانًا: أن تُصبح زوجة بارون، ثم إذا سارَت الأمور على طبيعتها، أرملة أحد الأشراف بعد وقتٍ قصير «فادِّعاء السير بت بأن أمامه «عشرين عامًا» إسرافٌ في التفاؤل، وهو بالتأكيد يقلل من جاذبيته لها.» ويحظى المشهدُ

بكثير من القوة من التوصيف الكوميدي لشخصية «سير بت»، الذي يقول الراوي عنه قبل ذلك إنه «لم يكن من بين جميع بارونات ونبلاء إنجلترا — والعامة فيها كذلك — مَن يضاهي هذا الشيخ في مكرِه ووضاعتِه وأنانيته وحمقه وحقارته.» وحين يصف «ثاكري» صورتَه وهو ينظر إلى بيكي بتلمُّظ شهواني، فهو يمضي إلى أقصى مدًى يسمح له به التحفظ الفيكتوري في الإلماح إلى أنه ليس بمستبعد أن يشعر «السير بت» تجاه بيكي بشعور جنسي محض. وبكاء بيكي على فقدانها مثل هذا الزوج هو تعليقٌ مدمرٌ لا عليها فحسب، بل على كلِّ مجتمع «سوق الغرور».

الفصل السادس عشر

الانتقال الزمني

كان غضب مونيكا يتصاعد مستبينًا في وجهها.

قالت: «كان مستر لويد واضعًا ذراعه حولها، لقد رأيتهما، لَشدَّ ما أنا آسفة لأنني أخبرتكن، إن روز هي الوحيدة التي تصدِّقني.»

كانت «روز ستانلي» تُصدِّقها، ولكن سبب ذلك أن الأمر يستوي عند روز، فهي كانت أقلَّ واحدة بين تلميذات «مس برودي» اهتمامًا بغراميات مُدرستها، أو بالنشاط الجنسي لأي شخص آخر. وسيظل الأمر دائمًا هكذا، فبعد ذلك، حينما أصبحت هي نفسها شهيرة بأمورها الجنسية، كانت جاذبيتها الفائقة في أن الجنس لم يكن يُثير لديها أيَّ حبٍّ استطلاع على الإطلاق، ولم تكن تفكر فيه أبدًا وكما ستقول «مس برودي» بعد ذلك إنها كانت تملك الغريزة.

قالت مونيكا دوجلاس: «روز هي الوحيدة التي تصدِّقني.»

وقالت مونيكا حين زارَت «ساندي» في دير الراهبات في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين: «حقيقة رأيتُ تيدي لويد يُقبِّل مس برودي يومًا ما في غرفة الفنون.»

قالت ساندي: «أعلم أن ذلك صحيح.»

كانت ساندي تعلم ذلك حتى قبل أن تذكرَه لها مس برودي يومًا ما بعد نهاية الحرب، حين كانتا تجلسان في فندق «بريد هلز» تأكلان الساندويتشات وتشربان الشاي، مما لم تكن تسمح به حصةُ تموين «مس برودي» تقديمَه في بيتها، كانت مس برودي تجلس ضامرةً مغدورة في معطفها الفرو الداكن الذي عاش معها طويلًا، كانت قد تقاعدَت قبل الأوان.

قالت: «لقد تجاوزتُ ربيع العمر.»
فقالت ساندي: «لقد كان ربيعُ عمرٍ رائعٍ.»

موريل سبارك: ربيع عمر مس جين برودي (١٩٦١)

إن أبسط طريقة لحكاية قصة، وهي التي يفضِّلها منشدو القبائل نفسَ تفضيل الآباء عند نوم أبنائهم، هي البدء من البداية والمضيُّ قُدُمًا حتى الوصول إلى النهاية أو حتى يغلب النومُ المستمعين، ولكن حتى في قديم الزمان، أدرك القصاصون النتائجَ الشائقة التي يمكن الحصولُ عليها بالانحراف عن الترتيب الزمني للأحداث، وتبدأ الملاحم القديمة عادةً في منتصف القصة؛ فقصة الأوديسة، مثلًا، تبدأ والبطل في منتصف رحلة العودة إلى وطنه من الحرب الطروادية، وتعود القهقرَى كي تصفَ مغامراتِه السابقة، ثم تتابع القصة حتى نهايتها في «إيثاكا».

فعن طريق الانتقال الزمني، يتجنَّب السرد تصوير الحياة كمجردِ شيءٍ يقع يتبعه شيءٌ آخر، ويسمح لنا بالربط بين أحداث منفصلة متباعدة، عن طريق السببية والسخرية، فإن نقلةً زمنية إلى الوراء في القصة، يمكنها أن تغيِّر فهمَنا لحدثٍ يقع بعد ذلك في التسلسل الزمني للقصة، ولكننا نعلمه بوصفنا قرَّاء النص، وهذه أداة مألوفة في السينما عن طريق الفلاش باك، وتجد السينما صعوبةً أكبر في تناول «الفلاش فوروارد» — وهو الرؤية المتوقَّعة لما سيحدث من وقائع في المستقبل — والذي يُعرِّفه علماء البلاغة بالمعاجلة، أي توقُّع حدوثِ الشيء قبل وقوعه، وترجع تلك الصعوبةُ إلى أن هذه المعلومات تتطلَّب وجودَ راوٍ يعرف القصة بكاملها، والأفلام لا تتضمَّن عادةً رواة، ومن المهم في هذا المقام أن فيلم «ربيع عمر مس جين برودي» كان أقلَّ كثافة وابتكارًا من الرواية التي انبنى عليها؛ فقد قدَّم الفيلم القصةَ في ترتيب زمني مباشر، في حين تمتاز الرواية بمعالجتها السيَّالة للزمن، فتنتقل بسرعة إلى الأمام وإلى الوراء في الإطار الزمني للحدث.

وتتعلق الرواية بـ «جين برودي»، وهي مدرِّسة غريبة الأطوار وذات «كاريزما»، تعمل في مدرسة للبنات في إدنبرة فيما بين الحربَين العالميَّتَين، وبمجموعة من التلميذات الواقعات تحت سحرها، ومنهن مونيكا المشهورة بمهارتها في الرياضيات، وروز المشهورة بالجنس و«ساندي سترينجر» المشهورة بنطقها الغريب لأحرف العلة، والشهيرة بعينَيها الصغيرتَين اللتين لا تكادان تظهران، ومع ذلك، لم تكن هاتان العينان تغفلان عن أيِّ

شيء؛ ولذلك فإن «ساندي» هي الشخصية التي توفر وجهة النظر الرئيسية في الرواية، وتبدأ الرواية والبنات في سنواتهن النهائية، ثم تعود سريعًا إلى الوراء لتصفَ سنينهن الأولى في المدرسة، حين كان تأثيرُ «مس برودي» عليهن في أشدِّه، وتقفز مراتٍ عديدةً لتصورهن كبارًا، ولا تزال ذكرياتُ مدرِّستهن الرائعة تُطاردهن.

وفي سنواتهن الأولى، كانت البنات يتجادلنَ باستمرار حول حياة مس برودي الجنسية، وبخاصةٍ ما إذا كانت هناك علاقةٌ لها مع مستر لويد، مدرِّس الرسم الوسيم الذي كان قد فقَدَ «محتوياتِ» أحدِ كُمَّيه في الحرب العظمى، وتذكر مونيكا أنها شاهدَته يحتضنها في غرفة الفنون، وتتضايق لأن «روز» وحدها هي التي تصدِّق ما تقوله، وتُبين الملاحظات التي تقولها لساندي بعد عدة سنوات، أنها ما تزال تتألم لذلك التكذيب، وتعترف ساندي، التي كانت قد التحقَت أثناء ذلك بديرٍ للراهبات، أن مونيكا كانت على حقٍّ، ويذكر الراوي أن ساندي كانت تعرف ذلك، حتى قبل أن تُخبرَها به مس برودي نفسها يومًا ما بعد قليل من نهاية الحرب.

وفي هذه القطعة الصغيرة، يتحرك القارئ إلى الوراء وإلى الأمام بسرعة بالغة بين نقاط زمنية مختلفة وكثيرة، فهناك زمن القصة الرئيسية، ربما كان أواخر العشرينيات، حين كانت الفتيات في سنينهن الأولى يناقشنَ غرامياتِ مس برودي. وهناك فترة السنوات الأخيرة في الدراسة، في الثلاثينيات، حين أصبحَت روز مشهورة بنشاطها الجنسي، ثم هناك الوقت الذي تزور فيه مونيكا ساندي في الدير، في أواخر الخمسينيات. وهناك الوقت الذي تتناول ساندي فيه الشاي مع مس برودي بعد تقاعدها الاضطراري، في أواخر الأربعينيات، ثم هناك ذلك الوقت غير المحدد، حين تكتشف ساندي أن مستر لويد قام بالفعل بتقبيل مس برودي في غرفة الفنون.

ونحن نعرف بعد ذلك بكثير في الرواية أنه قد اكتشفَت ذلك في سنوات الدراسة الأخيرة، وكانت مناسبة ذلك محادثةً تُعلن فيها مس برودي أن روز سوف تصبح عشيقةَ مستر لويد بدلًا منها، لأنها سوف تكرِّس نفسها لتلميذاتها، وتقرر ساندي أن هناك شيئًا خطيرًا ومثيرًا في الوقت نفسه في إفراط مدرِّستها في الإعجاب بذاتها، «وجال بخاطر ساندي أنها تظنُّ نفسَها العنايةَ الإلهية، أو تعتقد أنها الإله الذي ذكره «كالفن»، وأنها تعرف البداية والنهاية»، والروائيون طبعًا يعرفون هم أيضًا بدايةَ قصصهم ونهايتها، بَيْد أن «مورييل سبارك» تُشير إلى أن هناك فرقًا بين القصص النافعة والهلوسات الخطرة، وربما أيضًا بين الإله في الكاثوليكية الذي يسمح بالإرادة الحرة، والإله في العقيدة الكالفنية الذي

لا يسمح بذلك، وهناك وصفٌ له دلالته في قسم آخر من الرواية عن عقيدة كالفن عن القدَر المرسوم، الإيمان بأن الله قد أعدَّ لكل شخص تقريبًا قبل أن يُولد مفاجأةً غير سارة عند موته.

وتُحبط «ساندي» نبوءةَ «مس برودي» بأن تصبح هي نفسها عشيقةَ مستر لويد، وتُفند بذلك دعواها بالسيطرة على مصائر الآخرين، وتقوم بعد ذلك بالوشاية بمس برودي لدى سلطات المدرسة، لأنها بعثت إحدى الطالبات في مغامرة أودَت بحياتها في إسبانيا الفاشية، وهذا هو سببُ وصفِ «مس برودي» بالمغدورة في القطعة. ولا تتخلص ساندي أبدًا، فيما يبدو، من عقدة الذنب تجاه ذلك الموضوع، بالرغم من توجهها الديني. وتُوصَف مس برودي أيضًا بأنها «ضامرة»؛ لأنها كانت مصابة بالسرطان وتُشرف على الموت؛ ولذلك فالمشهد حزين بَيْد أنه مشهد يقع قبل منتصف الرواية، ويعوض عمَّا يُثير من أحزان بمشاهد أخرى كثيرة، تُحكَى عن مس برودي في ربيع عمرها.

والانتقال الزمني إجراءٌ شائع جدًّا في الرواية الحديثة، بَيْد أنه عادةً ما يُضفَى عليه مظهرٌ «طبيعي» بوصفه من عمل الذاكرة، إما بتقديم تيارِ وعيِ شخصية من الشخصيات (فالمونولوج الداخلي لمولي بلوم ينتقل باستمرار من مرحلة من مراحل حياتها إلى مرحلة أخرى؛ مثل إبرة الجراموفون التي تنتقل وراء وأمامًا بين مسارات الأسطوانة الكبيرة) أو على شكلٍ أكثر تحفظًا، بتقديم مذكرات الراوي/الشخصية أو ذكرياته (مثل دويل في رواية فورد «الجندي الحميد») ورواية جراهام جرين «نهاية العلاقة» (١٩٥١) هي عملٌ بارع من هذا النوع؛ فالراوي «بندريكس» كاتبٌ متفرع في بداية الرواية، هنري، زوج سارة، التي كان بندريكس على علاقة بها منذ سنوات إلى أن قامت سارة بإنهائها على نحوٍ مفاجئ، ويفترض بندريكس، الذي كان لا يزال يشعر بالمرارة والغيرة، أنها قد وجدَت عشيقًا آخر. وحين يُفضي هنري إليه بشكوكه في زوجته، يقوم بندريكس بكلِّ عناد باستخدام مخبرٍ سرِّي لكشف سرِّها، ويكتشف المخبر يوميات تحتفظ بها سارة، وتصف فيها علاقتها ببندريكس من وجهة نظرها، وتكشف فيها سببًا غير متوقَّع على الإطلاق لقطع علاقتها به، وتحكي عن إيمانها الديني المفاجئ، وتجيء هذه التطورات على نحوٍ درامي مقنع. لأنها تُسرد خارج مكانها الزمني الطبيعي.

وقيام مورييل سبارك بالجمع بين كثرة الانتقال الزمني، والسرد بضمير الغائب على لسان المؤلف، هو استراتيجية مميزة لكُتَّاب ما بعد الحداثة، بما يلفت الانتباه إلى البناء الاصطناعي للنص، ويحول بيننا وبين أن «نفقد أنفسنا» في التتابع الزمني للقصة

الخيالية أو في العمق السيكلوجي للشخصية الرئيسية، ومثال ملحوظ آخر على ذلك هو رواية كورت فونيجوت «المذبح رقم خمسة» (١٩٦٩)، فالمؤلف يذكر منذ البداية أن قصة البطل، بيلي بلجرام، هي قصة خيالية مبنية على تجربته الواقعية، حين كان أسيرَ حرب في مدينة درسدن عندما دمرَتها قنابل الحلفاء في (١٩٤٥)، وهي إحدى الغارات الجوية الأشد هولًا في الحرب العالمية الثانية، والقصة نفسها تبدأ هكذا: «اسمعوا. لم يَعُد «بيلي بلجرام» مقيدًا بالزمن.» وهي تنتقل كثيرًا انتقالاتٍ مفاجئةً بين أحداث متفرقة في حياة بيلي المدنية، حين كان يعمل في مجال قياس النظَّارات الطبيَّة، وكان زوجًا وأبًا في وسط غرب أمريكا، وأحداث خدمته العسكرية التي تصل إلى الذروة في أهوال درسدن، وهذا يتضمن ما هو أكثر من عمل الذاكرة؛ فبيلي «يرحل في الزمان»، وهو يسعى مع مجموعة من المحاربين القدماء إلى الهروب من حقائق التاريخ الحديث غير المحتملة، عن طريق خرافة الخيال العلمي عن الترحال دونما مجهود في الزمان وفي الفضاء بين المجرَّات (الذي يُحسب زمنيًّا بالسنوات الضوئية)، وهو يؤكد أنه قد اختُطف لفترة ما إلى كوكب «تر الفامادور»، الذي تعمره مخلوقاتٌ صغيرة الحجم تُشبه سلَّاكات السبَّاكين تعلوها عينٌ واحدة. وهذه المقطوعات هي على السواء محاكاةٌ تهكمية مسلِّية لروايات الخيال العلمي وفلسفة جادة. وبالنسبة لأهل «تر الفامادور»، كل الأزمنة حاضرة في الوقت نفسه، ويمكن للمرء أن يختار الزمان الذي يريد أن يكون فيه، إن الحركة العنيدة ذات الاتجاه الواحد للزمن، هي التي تجعل من الحياة مأساة من منظورنا البشري، إلَّا إذا آمن المرء بأبدية يتم فيها استرداد الزمن وعكس مسار آثاره، ورواية «المذبح رقم خمسة» هي تأملات شجنيَّة دافعة إلى التفكير في هذه المواضيع، وهي رواية ما بعد المسيحية وما بعد الحداثة على السواء، وإحدى صِوَرها الأشد عجبًا ومرارة تتمثل في فيلم عن الحرب، يشاهده «بيلي بلجرام» بترتيبٍ عكسي:

انطلقَت الطائرات الأمريكية، مليئة بالثقوب والرجال الجرحى ... والجثث، في عكس مسارها من أحد مطارات لندن وفوق فرنسا، طارَت نحوها مقاتلاتٌ ألمانية في عكس مسارها، وامتصَّت رصاصاتِ وشظايا القنابل من بعض الطائرات وملَّاحيها، وقد فعلت الشيء نفسه بالنسبة لقاذفات القنابل الأمريكية المحطمة الراقدة على الأرض، فطارت تلك الطائراتُ في مسارٍ عكسي لتلحق بتشكيلاتها.

وقد قام مارتين إيميس مؤخرًا (مع اعترافه على النحو الواجب بالفضل لفونيجوت) بتطوير هذا الوهم في كتاب كامل «سهم الزمان»، ويقص فيه حياةَ مجرم حرب نازي،

بمسار عكس، من لحظة مماته حتى لحظة مولده، مما يخلق أثرًا كوميديًّا غريبًا في البداية، إلَّا أنه سرعان ما يتحول تدريجيًّا إلى شيء مضطرب ويُثير الاضطراب في الوقت نفسه حين تقترب القصةُ من أهوال «الهولوكوست». ومن الممكن تفسيرُ القصة على أنها نوعٌ من المطر تضطرُّ روحُ الشخصية الرئيسية أن تحيا فيه ثانيةً ماضيَها المفزع، أو على أنها أسطورة إلغاء الشر، الأمر الذي يُشكل استحالة واضحة، ومعظم الأمثلة التي تحضرني عن التجريب الجذري للتسلسل الزمني في القصة تتعلق، فيما يبدو، بالجرائم وسوء السلوك والخطايا.

الفصل السابع عشر

القارئ في النص

– كيف يمكنك، يا سيدتي، أن تكوني بهذه الغفلة عند قراءتك الفصل الأخير؟
– لقد ذكرت لك فيه، «أن أمي ليست من أتباع الكنيسة الكاثوليكية».
– أتباع الكنيسة الكاثوليكية! إنك لم تذكر لي شيئًا من ذلك القبيل يا سيدي.
– سيدتي، أستمحيكِ عذرًا أن أكرر لك ذلك، أنني قد أوضحت لكِ هذا الأمر بكل ما يمكن للكلمات أن تُبيِّنه بالطريق المباشر.
– إذن، يا سيدي، لا بد أنني قد قفزت صفحة من الصفحات.
– كلَّا يا سيدتي، لم تَفُتك كلمةٌ واحدة.
– إذن لقد نمت يا سيدي.
– إنَّ عزة نفسي لا تسمح لك بمثل هذا العذر يا سيدتي.
– إذن فأنا أُعلن أنني لا أعرف أيَّ شيء عن الموضوع.
– هذا يا سيدتي هو ما ألومك عليه. وكعقاب على ذلك، وأنا أُصرُّ عليه، يجب عليك أن تعودي حالًا، أي حين تصلين إلى آخر جملة تقرئين فيها، وتُعيدين قراءةَ الفصل كلِّه من جديد.

وقد أوقعتُ هذا العقاب على السيدة، لا بدافع من الجور أو القسوة، ولكن لأفضل الأسباب! ولهذا فلن أقدِّم لها أيَّ اعتذار حين تعود في قراءتها إلى الوراء: والسبب هو المؤاخذة على الذوق الفاسد الذي زحف على الآلاف من الناس غيرها، وهو القفز في القراءة السريعة بحثًا عن المغامرات، وليس الاطلاع على الفنون والمعارف العميقة، التي يتضمنها كتابٌ من هذا النوع، الذي سوف يُجنيها القرَّاء لو قرءوه كما تجب القراءة.

«لورانس ستيرن»، حياة وآراء تريسترام شاندي المحترم (١٧٥٩–٦٧)

لا بد لكل رواية من راوٍ، مهما يكن بعيدًا عن الذاتية، ولكن ليس بالضرورة أن يكون لها «مروي له»، والمروي له هو أي ابتعاث، أو بديل، لقارئ الرواية في داخل النص ذاته. ويمكن لهذا أن يكون شيئًا عارضًا كالنداء المألوف الذي يستخدمه الروائيون الفيكتوريون «عزيزي القارئ»، أو يكون شيئًا مسهبًا كالإطار الذي وضعه «رديار كلبلنج» لروايته «مسز باتهيرست» التي ناقشتها سابقًا (الفصل ٧)، وفيها الراوي «أنا» هو نفسه المروي له في قصة يحكيها ثلاث شخصيات أخرى، تتبادل هي نفسها فيما بينها دورَي الراوي والمروي له. ويبدأ «إيتالو كالفينو» روايته «لو أن مسافرًا في إحدى الليالي» يحضُّ قارئَه على أن يُهيئ نفسه: «استرخِ ركِّز. اطرد عنك أيَّ فكرة أخرى، دع العالَم من حولك ينزوي. أفضل شيء إغلاق الباب؛ فالتليفزيون مفتوح على الدوام في الغرفة المجاورة.» بَيْد أن المرويَّ له، مهما كان تكوينه، هو دائمًا مجرَّد أداة بلاغية، وسيلة للسيطرة على استجابة القارئ الحقيقي الذي يضلُّ خارج النص، وتكثيف تلك الاستجابة.

ويعمد لورانس ستيرن، الذي يروي تحت اسم تريسترام شاندي، إلى القيام بكل أنواع اللعب بالعلاقة بين الراوي والمروي له، وهو يفعل ما يقوم به «الكوميديان» في صالات الموسيقى، الذي يزرع عملاء له بين النظارة، ويُدخل تعليقاتِهم وملاحظاتِهم السافرةَ في نمرته التي يؤديها؛ ف «ستيرن» أحيانًا يجسِّد قارئه في صورة سيدة، يسأله، ويداعبه، وينتقده، ويتملقه، مما يعود علينا نحن القرَّاءَ الحقيقيِّين بالمتعة والنفع.

و«تريسترام شاندي» رواية ذات صفات مميزة للغاية، يعمد فيها راويها الذي يحمل العنوانُ اسمَه إلى حكاية قصة حياته منذ تخلُّقه نطفةً إلى مرحلة النضج، ولكنه لا يجاوز العام الخامس؛ لأن محاولته وصْفَ وتفسيرَ كلِّ حادثة بأمانة وإسهاب تقوده إلى استطرادات لا نهايةَ لها؛ فكل شيء يرتبط بأشياء أخرى حدثَت قبله أو بعده أو في مكان آخر، ويجاهد تريسترام، براعةً وإن عبثًا، للحفاظ على الترتيب الزمني في روايته. ففي الفصل التاسع عشر، وهو ما زال مربوطًا بلا أمل في التاريخ السابق لولادته، يُشير إلى المصير الساخر الذي لاقاه والده، الذي كان يكره اسمَ تريسترام أكثر من كل الأسماء، ثم عاش ليرى ابنَه يتلقَّى دون قصد ذلك الاسمَ نفسه عند تعمده، ويُعلن: «ولو لم يكن من المستحيل أن يجريَ تعميدي قبل أن أُولد بالفعل، لقدَّمت للقارئ بيانًا كاملًا عن ذلك الموضوع.»

وهذه هي العبارة (وهو يكشف ذلك بعد القطعة التي اقتبستها) التي كان يجب أن توضِّح للقارئة التي يتوجَّه إليها بالحديث، مذهب أمه الديني، لأنه «لو كانت أمي من

أتباع الكنيسة الكاثوليكية، يا سيدتي، لما كان هناك داعٍ لكل ما سبق ذكره»، والسبب في ذلك هو أنه، وفقًا لوثيقة يُورِدها تريسترام (في أصلها الفرنسي) في القصة، أقرَّ مؤخرًا بعض اللاهوتيِّين العالِمين في السوربون فكرةَ القيام، بشروط معينة، بتعميد الأطفال الذين يمرون بولادة صعبة، وهم ما زالوا في رحم أمهاتهم، عن طريق محقنة تحمل إليهم الماء المقدَّس، وعلى هذا، يمكن في بلد كاثوليكي، أن يتمَّ تعميدُ الشخص قبل أن يُولد.

وكانت السخرية من الكاثوليكية (كان ستيرن قسيسًا أنجليكانيًّا) والانخراط في مزح حول الأعضاء الخاصة في جسم الإنسان، من الأشياء التي كان المؤلف يُلام عليها أحيانًا، ولكنك لا بد أن تكون قارئًا عبوسًا إذا أنت لم تبتسم لطرافة وبراعة ردوده على السيدة (وقد زاد من حيويتها طريقة ستيرن الحرة المميزة في استخدام علامات الترقيم [في الأصل الإنجليزي]) ولتعليقاته الجانبية الموجهة للقارئ؛ ذلك أن الوظيفة الأساسية لهذا الخروج عن الموضوع هي تحديد فنه والدفاع عنه. وهو يُوعز إلى السيدة بإعادة قراءة الفصل السابق، بهدف «المؤاخذة على ذوق فاسد زحف على الآلاف من الناس غيرها، وهو القفز في القراءة السريعة بحثًا عن المغامرات، وليس الاطلاع على الفنون والمعارف العميقة التي يتضمنها كتابٌ من هذا النوع، الذي سوف يجنيها القرَّاء لو قرءوه كما تجب القراءة».

ولا عجب أن يصبح «تريسترام شاندي» كتابًا محببًا لدى الروائيِّين التجريبيِّين ومُنظِّري الرواية في بلدنا، وكما أوضحت سابقًا، عمد الروائيون المحدثون وروائيون ما بعد الحداثة، إلى محاولة إثناء القرَّاء، عن طريق تحطيم وإعادة ترتيب التسلسل الزمني والسببي التي تقوم عادةً عليهما، وقد استبق «ستيرن جيمس» «جويس وفرجينيا وولف» بالسماح لشطحات الذهن البشري أن يقرِّر شكلَ القصة ومسارها، وأحد شعارات النظرية الأدبية الحديثة هو «الشكل المكاني»، وهو يعني إضفاءَ حدة على العمل الأدبي، عن طريق نمط من الموتيفات المترابطة التي لا يمكن إدراكها إلَّا بإعادة قراءة النص بالطريقة التي يُوصي بها تريسترام.

ويعمل حواره مع قرَّائه على إضفاء طابع مكاني على الطابع الزمني لعملية القراءة، على نحوٍ أشد جذرية من ذي قبل؛ فالرواية تُقدَّم في صورة غرفة نختلي فيها نحن القرَّاء بالراوي؛ فقبل أن يورِد الراوي التفاصيل الدقيقة لعملية تكوينه من نطفة مثلًا، يُعلن أن ذلك مكتوب فحسب «لمحبِّي الاستطلاع والفضوليِّين» ويدعو القرَّاء الذين لا تهمهم هذه الأوصاف إلى تخطِّيها قائلًا:

أغلق الباب،

وهو على ثقة من أننا سوف نختار البقاء معه.

وفي القطعة المقتبسة، يدعو الراوي أحدنا، السيدة، إلى إعادة قراءة الفصل السابق «حين تَصِلينَ إلى آخر جملة تقرئين فيها» (وهذا تذكير واضح ومميز من المؤلف بطبيعة عملية القراءة). ويجعلنا المؤلف، نحن الذين نقرِّر البقاء معه، نشعر أننا محظوظون بالثقة التي يُولينا إياها، ويدعونا ضمنًا إلى أن نُباعد بين أنفسنا وبين تلك القارئة غير الواعية وذلك «الذوق الفاسد الذي زحف على الآلاف من الناس غيرها»، وهو قراءة رواية من أجل القصة التي تحكيها وحسب، وما دمنا عند هذا الحد نجهل، كالقارئة المشار إليها، الإشارة إلى الكنيسة الكاثوليكية، فإننا لا نستطيع أن نعارض كثيرًا الحجةَ التي قدَّمها المؤلف للدفاع عن أسلوبه.

الفصل الثامن عشر

الطقس

كان مساء هذا اليوم طويلًا وكئيبًا في «هارتفيلد». وأضاف الطقس ما يمكن أن يُضيف من الجهامة، وتساقط مطرٌ عاصف بارد، ولم يستبن شهر يوليو إلَّا في الأشجار والشجيرات، التي كانت الرياح تلعب بها وفي طول اليوم، وهو ما أطال أمد رؤية هذه المناظر القاسية.

جين أوستن: ذا إيمَّا (١٨١٦)

لندن. وجلسة «سان ميشيل» قد انتهَت منذ فترة قصيرة. وقاضي القضاة يجلس في قاعة «لنكولن إن» طقس نوفمبر اللدود، كثير من الوحل في الشوارع، كأنما المياه قد انزاحَت حديثًا من على وجه الأرض، ولن يكون غريبًا أن نُلاقيَ ديناصورًا طوله أربعون قدمًا أو نحو ذلك يخوض كسحلية فيلية عبر طريق «هولبورن هل». ويسقط الدخان من فوهات المداخن على هيئة رذاذ أسود بنُدَفٍ من الهباب في حجم نُدَف الثلج الكبيرة — ويتخيل المرء أنها قد ارتدَت الحداد حزنًا على موت الشمس. ولا تكاد الكلاب تبين في ذلك الوحل، والجياد ليست أحسن حالًا؛ مغطاة بالرذاذ حتى غمامة عيونها، والمشاة، يتدافعون بمظلاتهم وقد سرَت عدوى سوء المزاج بينهم سريانًا عامًّا، ويفقدون توازنهم عند ركن الطريق، حيث كان الآلاف غيرهم من المشاة يتعثرون ويتزحلقون منذ أن انشق النهار (إذا كان لذلك النهار أن ينشق)، فيُضفون ركامًا جديدًا على طبقات الوحل التي تشبَّثَت بعنادٍ في تلك المناطق على الأرصفة، وتتضاعف بفائدة مركَّبة.

تشارلز ديكنز: البيت القفر (١٨٥٣)

فيما عدا عاصفة أو أخرى تثور في البحر، لم يحظَ الطقس إلَّا باهتمام ضئيل في النثر القصصي حتى أواخر القرن الثامن عشر، وفي القرن التاسع عشر، بدا كما لو أن جميع الروائيِّين أصبحوا يتحدثون عنه، وكان هذا يرجع في جزء منه إلى زيادة تقدير الطبيعة، التي خلقها الشِّعرُ والتصوير الزيتي الرومانسيان، وفي الجزء الآخر إلى نمو الاهتمام الأدبي بالشخصية الفردية، وفي حالات الشعور التي تتأثر بإدراكنا للعالم الخارجي وتؤثر فيه. وكما أوضح كولردج في قصيدته عن «الكدر»:

أيتها السيدة! إننا نتلقَّى بقدر ما نُعطي،
والطبيعة تحيا في حياتنا وحسب.

ونحن نعرف أن الطقس يؤثر في حالاتنا النفسية، والروائيون لديهم ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسية التي يريدون ابتعاثها.

ولذلك فكثيرًا ما يُستخدم الطقس لإثارة الوقع الذي سمَّاه جون رسكن «الوهم الشعري»، وهو إسقاطُ عواطف بشرية على عالم الطبيعة، وهو قد كتب قائلًا: «كل عاطفة جامحة ... تخلق فينا انطباعًا زائفًا عن الأشياء الخارجية؛ وأنا أسمِّي ذلك الانطباع الزائف، بصفة عامة، الوهم الشعري.» وكما ينطوي عليه الاصطلاح، كان رسكن يعتقد أنه شيء طالح، علامة على انحدار الفن والأدب الحديثَين (بالمقارنة مع الفن والأدب الكلاسيكيَّين). وبالفعل فإنه كان يفتح المجال للكتابات المتكلفة والمعبِّرة عن الرضا عن الذات. بَيْد أن تلك الأداة البلاغية، لو استُخدمت بذكاء وكياسة، فبوسعها أن تُنتج انفعالات مؤثرة وقوية، بدونها تُصبح القصة أشدَّ ضعفًا بكثير.

وكانت جين أوستن، الكاتبة الكلاسيكية، ترتاب ارتيابًا قويًّا في الخيال الرومانسي، وسخرَت منه في رسمها لشخصية مريان في روايتها «العقل والهوى». فبعد الفورة العاطفية التي مرَّت بها ماريان في الخريف قائلة:

«لكَم شعرتُ بالبهجة حين كنت أسير وأنا أراها تُطيِّرها الرياح نحوي كمياهِ الأمطار، كم أثارت هذه الأوراق، مع فصل الخريف والهواء، في نفسي من مشاعر ملهمة!»

علَّقت على ذلك «إلينور»، الأخت الصغرى لماريا بقولها في جفاف: «إن الجميع لا يشاطرونك شعورك هذا تجاه الأوراق الذابلة»؛ فالطقس في روايات «جين أوستن» عادةً ما يؤدي دورًا عمليًّا مهمًّا في الحياة الاجتماعية لشخصياتها، أكثر منه مجازيًّا لمشاعرهم الداخلية، والثلج في الفصلين «١٥، ١٦» من رواية «إيمَّا» تصويرٌ لذلك. فأول ذِكْر له

يَرِد في وسط مأدبة العشاء التي يُقيمها «مستر وستون» قُبيل الكريسماس، حين يدخل «مستر جو نايتلي»، الذي لم يكن راغبًا في حضورها على أية حال، ويُعلن في غبطة لا يُفلح في إخفائها أن «الثلج يتساقط بغزارة مع رياح عاتية» مما دفع الرعب في قلب مستر وودهاوس، والد إيمَّا المعتل الصحة. وتبعَت ذلك مناقشة اشترك فيها الجميع، وكلٌّ يقول ما يُفصح عن شخصيته بدلًا من تناول الموضوع، إلى أن يعود مستر «جورج نايتلي» من تقييمه الشخصي لحالة الطقس ويُدلي بتقرير معقول ومُطَمئن عنه، كعادته في مثل تلك الأمور ويستنتج هو وإيمَّا أن مستر «وودهاوس» سينتابه القلقُ رغم ذلك طول المساء، فيقرران استدعاء العربات للعودة، ويستغل مستر إلتون هذا الرحيل المفاجئ، للانفراد بإيمَّا في عربتها والتصريح لها بحبِّه، مما يسبِّب لها مفاجأة وحرجًا عميقَين، لأنها كانت تعتقد أنه واقع في هوى صديقتها هارييت، ومن حسن الحظ أن أعطى الطقس الذي ساد خلال الأيام القليلة التالية عذرًا لإيمَّا، لعدم مقابلةِ أيٍّ من هذين الشخصين.

كان الطقس مواتيًا لها تمامًا ... فالثلج يغطِّي الأرض والجو في حالة غير مستقرة بين الصقيع والذوبان، وهي حالة لا تدعو أبدًا إلى الخروج؛ ولما كان كل يوم يبدأ بالمطر أو الثلج، ويعود كلُّ شيء إلى التجمد في المساء، فقد وجدَت إيمَّا العذرَ المطلوب كيما تسجنَ نفسها في منزلها.

وهنا لأنه ذو صلة وثيقة بالقصة، ولكن الوصف حرفي تمامًا.

ومع ذلك، فحتى «جين أوستن» تستخدم أحيانًا الوهمَ الشعري استخدامًا حذرًا؛ فحين تُصبح إيمَّا في وضع صعب، بعد أن اكتشفَت حقيقةَ «جان فير فاكس» بكل ما فيها من ملابسات حرجة بالنسبة لمسلكها، وحين تحقَّقت في وقت متأخر أنها تحب مستر نايتلي ولكنها تعتقد أنه سيتزوج هارييت — في ذلك الوقت، الذي كان أسوأَ أيام حياتها. «أضاف الطقس ما يمكنه من الغم»، وكان بوسع رسكن أن يبيِّن أن الطقس غير قادر أن يُضيف أيَّ شيء، بَيْد أن العاصفة الصيفية هي الموازي الأكمل لمشاعر البطلة، بشأن مستقبلها لأن وضعها البارز الثابت في المجتمع الصغير المغلق في «هاييري»، سيجعل «شيئًا قاسيًا»؛ كزواج هارييت من نايتلي «ظاهرًا لفترة أطول»، ولكن لما كانت تلك العاصفة قد هبَّت في غير وقتها، فقد ظهرَت الشمس في اليوم التالي، وجاء جورج نايتلي ليطلبَ يدَ إيمَّا وليس هارييت.

وفي حين تدسُّ جين أوستن الوهمَ الشعري بخفة لا نكاد نلحظه معها، يقرعنا به ديكنز على رءوسنا في الفقرة الافتتاحية الشهيرة من روايته «منزل قفر»؛ فإضفاءُ

صفة تشخيصية على طقس نوفمبر في عبارة «طقس نوفمبر اللدود»، شيءٌ عاديٌّ في اللغة الجارية، ولكنه يحمل هنا مظهرَ الغضب الإلهي، خاصة وأنه جاء قريبًا من الإشارات إلى العهد القديم من الكتاب المقدَّس. فعبارة «كأنما المياه قد انزاحَت حديثًا من على وجه الأرض» ترجِّع صدى وصفِ قصة الخلق وقصة الطوفان، وهذه الإشارات من الكتاب المقدس، تمتزج بطريقة فيكتورية صرف بنظريات الكون الأحدث التي تلَت داروين، عن الديناصورات وتُحلل المنظومة الشمسية بفعل التعادل الحراري. ومحصلة ذلك كله تمثِّل عملًا غريبًا من أعمال إزالة الألفة.

تمثل، فعلى المستوى المباشر، تمثِّل تلك الفقرة صورةً واقعية لشوارع لندن في القرن التاسع عشر في طقس سيِّئ. وتقدِّم تجميعًا لتفاصيل مألوفة في وصف بسيط وحرفي: الدخان المتساقط من فوهات المداخن، كلاب لا تستبين من الوحل ... جياد مغطَّاة بالرذاذ حتى غمامة عيونها ... مظلَّات تتصادم. بَيْد أن خيال ديكنز المجازي يحوِّل هذا المشهد العادي إلى رؤيا مخيفة لعاصمة الإمبراطورية البريطانية الشموخ، وقد ارتدَّت إلى مستنقعات بدائية، أو استبقَت الفناء النهائي لكل صِوَر الحياة على الأرض، والتقلُّب الاستعاري المضاعف من نُدَف الهباب، إلى نُدَف الثلج وقد ارتدَت ثياب الحِداد، إلى موت الشمس، وهو تصويرٌ رائع بصفة خاصة.

وهذه الفقرة تمثِّل مشهدًا من النوع الذي نُلاقيه في قصص الخيال العلمي (رؤيا الديناصور يخوض عبر «هولبورن» هل تستبق «كنج كونج» وهو يتسلق مبنى الإمباير ستيت، و«موت الشمس» النهاية المرعبة لرواية هـ. ج. ولز «آلة الزمان»)، وفي روايات ما بعد الحداثة للمتنبِّئين بالمصير المحتوم مثل «مارتن إيميس»، فهو يصوِّر، كيما يشجُبَ، مجتمعًا قد خرج على نواميس الطبيعة بفعل الطمع والفساد، والذي سيدرسه ديكنز في حبكة روايته المتشابكة، التي تدور حول ضيعة يتنازع الجميع على ملكيتها. وهو يذكر بلماحية أن الوحل هنا في مدينة لندن، يتضاعف بأرباح مركَّبة، مذكِّرًا إيَّانا بشجب الكتاب المقدس للمال بوصفه «الربح القبيح». وقاضي القضاة، الذي يُوصف في بداية القطعة (في سلسلة من العبارات الموجزة تُماثل العناوين في «أخبار الساعة العاشرة») وهو يترأس المحكمة العليا، يبدو أيضًا وكأنه يترأس الطقس، ويتم حسمُ هذا التماثل بعد عدة فقرات:

لم يكن هناك أبدًا مثل هذا الضباب الكثيف والوحل الدفينَين وكل ما يتمشَّى مع الجلسة المتعثرة الموحلة التي تواجه المحكمة العليا في ذلك اليوم، متمثلة في أعتى المجرمين والخطاة الذين شهدَتهم السماء والأرض.

الفصل التاسع عشر

التكرار

وفي الخريف كانت الحرب دائمًا حاضرة، ولكننا لم نشارك فيها بعد ذلك، كان الجو باردًا في الخريف في ميلانو، وكان الظلام يهبط مبكرًا، وعندها تُضاء المصابيح الكهربائية، وكان التجول في الشوارع والتطلع إلى الفترينات أمرًا يبعث على البهجة. كانت هناك حيوانات مَصيدة معلَّقة خارج المحلات، ونُدَف الثلج تَعْلَق بفرو الثعالب والرياح تهزُّ ذيولها، وكانت الظباء معلَّقة في جمود وثِقَل وفراغ، وطيور صغيرة تتأرجح وسط الرياح التي تقلب ريشَها إلى الخلف، كان خريفًا باردًا وكانت الرياح تهبُّ من ناحية الجبال.

وكنَّا جميعًا نذهب إلى المستشفى كل أصيل، وكانت هناك طرق مختلفة للوصول إليها سيرًا عند الغسق، طريقان منها على طول القنوات، ولكنهما كانا طريقَين طويلَين، ومع ذلك فلا بد لك أن تعبر جسرًا فوق قناة كيما تدخل إلى المستشفى، وكان ثَمة خيارٌ بين ثلاثة جسور. وعلى واحدٍ منها امرأة تبيع حبَّات «أبو فروة» المشوية، وكان الدفء ينبعث عند الوقوف أمام النيران المشتعلة في قِطَع الفحم، وتشعر بعد ذلك بحبَّات «أبو فروة» دافئة في جيبك، كان المستشفى قديمًا، وجميلًا جدًّا، وتدخله من خلال بوابة وتمشي عبر فناء وتدلف من بوابة أخرى على الجانب الآخر، وعادة ما تكون هناك جنازة تنطلق من الفناء، وفيما وراء المستشفى كانت هناك المباني الحجرية الجديدة، حيث كنَّا نتقابل كل أصيل وكلُّنا في غاية الأدب ومهتمُّون بالأمر، ونجلس في الأجهزة التي كانت ستجعل كلَّ شيء مختلفًا.

إرنست همنجواي: في بلد آخر (١٩٢٧)

إذا كان لديك أيها القارئ وقتٌ وميل، فخُذ أقلامًا ملونة وارسم دوائر حول الكلمات التي تَرِد أكثر من مرة في الفقرة الأولى من قصة «همنجواي»، مستخدمًا لونًا مختلفًا لكل كلمة، وصِل ما بين الكلمات الواحدة، ولسوف تكشف بذلك نمطًا مركَّبًا لسلاسل لفظية تَصِل بين كلمات من نوعَين: الكلمات ذات المغزى الإسنادي: الخريف، بارد، الظلام، الرياح، تهب، وهي التي يمكن أن نسمِّيَها كلمات معجمية؛ ثم هناك أدوات التعريف وحروف الجر وحروف الوصل؛ مثل «ال» من، في، «و»، وهي التي يمكن أن نسمِّيَها كلمات نحوية.

ومن المستحيل تقريبًا أن نكتب بالإنجليزية دون تكرار الكلمات النحوية، لذلك فنحن لا نلحظها على ذلك المستوى؛ ولكن المرء لا يمكنه إلَّا أن يلاحظ العدد المدهش من حرف الوصل «و» في هذه الفقرة القصيرة، وهذا علامة على تركيبها اللغوي الذي يكثر فيها التكرار، والذي يُسلِك عبارات تقريرية معًا دون أن تكون إحداها معتمدة على الأخرى، أما الكلمات المعجمية، فهي تتكرر بنسق أقل انتظامًا؛ إذ هي تتركَّز في بداية الفقرة وفي نهايتها.

والتكرار المعجمي النموي على هذا النمط قد ينتهي بالحصول على أقل الدرجات في مواضيع «الإنشاء» المدرسية، وذلك عن حق؛ فالنموذج التقليدي للنثر الأدبي الجيد يتطلب «تنويعًا متميزًا»، فإذا تعيَّن عليك أن تُشير إلى شيء ما أكثر من مرة، ينبغي لك أن تعثر على طرق بديلة لوصفه، كما يجب أن تخلع على تركيبك اللغوي القدرَ نفسه من التنويع (والقطعة المقتبسة من «هنري جيمس» التي بحثناها في الفصل السادس غنيةٌ بالأمثلة على كلا الصنفين من التنويع).

ومع ذلك فقد رفض «همنجواي» البلاغةَ التقليدية، لأسباب أدبية في جزء منها وفلسفية في جزئها الآخر، فقد كان يعتقد أن «الكتابة الجيدة» تزييف المترجم، وجاهد كيما «يضع على الورق ما يحدث حقيقة في الواقع، والحالة الواقعية للأشياء التي أنتجَت الانفعال الذي مرَّت به الشخصية» ذلك عن طريق استخدام لغة بسيطة دالة خالية من زخرفة الأسلوب.

والأمر يبدو سهلًا، ولكنه ليس كذلك بطبيعة الحال، إن الكلمات بسيطة ولكن ترتيبها ليس بسيطًا، فهناك طرق عديدة ممكنة لترتيب كلمات الجملة الأولى، ولكن الطريقة التي اختارها همنجواي تُقسم عبارة «نشارك في الحرب» إلى عبارتَين، مما يُلمح إلى توتُّر لم يتمَّ الإفصاح عنه بعدُ في شخصية الراوي، مزيجًا من الارتياح والسخرية،

وكما سنعلم بعد حين، فإن الراوي ورفاقه هم جنود أُصيبوا بجروح، حين كانوا يحاربون على الجبهة الإيطالية في الحرب العالمية الأولى، وهم يستشفون الآن، بَيْد أنهم قد أدركوا أن الحرب التي كادَت تقتلهم، ربما قد أحالَت حياتهم إلى شيء لا يستحق أن يُعاش، إنها قصة عن الصدمة، وكيف يتعامل الإنسان معها، أو يفشل في التعامل معها، والكلمة التي لا ينطقها أحد، والتي هي مفتاحُ كلِّ الكلمات المتكررة في النص هي «الموت».

والكلمة الأمريكية للخريف fall (بمعنى يسقط أيضًا)، تحمل بين ثناياها إشارة إلى موت النبات، وهي صدًى للعبارة التقليدية عمَّن يموت في المعركة «سقط في الميدان». وإن مقابلتها بكلمتَي «بارد» و«الظلام» في الجملة الثانية تُعزز من تلك الارتباطات الذهنية، وتقدُّم المحلات المنيرة، فيما يبدو، شيئًا من التلهية (وهو تأثير يزيده عدم وجود تكرار معجمي في هذه الجملة)، بَيْد أن انتباه الراوي يتركَّز بسرعة على الحيوانات المصِيدة المعلَّقة خارج الحوانيت، وهذا رمزٌ آخر للموت. ووصفُ الثلج المتناثر على فروها والرياح التي تعبث بريشها هو وصفٌ حرفيٌّ ودقيق، ولكنه يوثِّق من ارتباط كلمات الخريف والبرد والظلام والرياح وتهب، بالموت، وثَمة ثلاث كلمات من بين الكلمات المتكررة، تتجمَّع لأول مرة في الجملة الأخيرة حاملةً معها أثرًا شاعريًّا بالختام: «كان خريفًا باردًا وكانت الرياح تهبُّ من ناحية الجبال»، والجبال هي المكان الذي تجري فيه الحرب، والرياح، التي هي غالبًا ما ترمز للحياة والروح في الكتابات الدينية والرومانسية، ترتبط هنا بفقدان الحياة، لم يكن هناك حضورٌ قدسيٌّ في تلك القصص الأولى التي كتبها «همنجواي»، لقد تعلَّم البطل من صدمة المعارك ألَّا يثِقَ بالقوى الميتافيزيقية عدم ثقته بالأدوات البلاغية، إنه لا يثِقُ إلَّا بحواسِّه وينظر إلى التجربة من ناحية استقطابية حادة: بارد/دافئ، مضيء/مظلم، حياة/موت.

وتستمر الإيقاعات والتكرارات الطلسمية في الفقرة الثانية، فقد كان من السهل للمؤلف أن يجد بدائل أليق من كلمة «المستشفى»، أو أن يقوم ببساطة باستخدام ضمير الغائب للإشارة إليها أحيانًا، بَيْد أن المستشفى هو مركز حياة الجنود، والمكان الذي يحجون إليه يوميًّا، ومستودع آمالهم ومخاوفهم، ولذلك فإن تكرار الكلمة مؤثر، ومن الممكن تنويع الطريق الذي يذهب فيه المرء إلى المستشفى، ولكن المقصد واحد دائمًا، وثَمة اختياراتٌ للجسور، ولكن على المرء أن يعبر قناة (وربما هو إلماح خافت لنهر «ستايكس» في العالم السفلي)، والراوي يفضِّل الجسر الذي يستطيع فيه شراءَ حبَّات «أبو فروة» المشوية، التي تكون دافئة في الجيب كالرجاء في الحياة — إلَّا أنَّ «همنجواي» لا يستخدم

هذا التشبيه بل يُلمح إليه فحسب؛ على النحو الذي عمدَ فيه في الفقرة الأولى إلى تحميل وصفه لفصل الخريف محملًا بقوة انفعالية، كما يحدث في أي مثال لأسلوب الإيهام الوجداني (انظر الفصل السابق) دون استخدام الاستعارة، إن الخط الذي يفصل بين البساطة المشبعة وبين الرتابة المتكلفة خطٌّ دقيق، وهمنجواي لا يظل دائمًا بمنأًى عنه؛ بَيْد أنه قد عمدَ في أعماله الأولى إلى صياغة أسلوب أصلي تمامًا بالنسبة لعصره.

وغنيٌّ عن القول إن التكرار لا يتصل بالضرورة بتقديم الحياة بصورة إيجابية كئيبة، مضادة لما هو وراء الطبيعة، على نحوٍ ما نجد في همنجواي؛ فالتكرار سمة مميزة للكتابات الدينية والصوفية، ويستخدمه الروائيون الذين ينحون في عملهم إلى ذلك الاتجاه، مثل د. هـ. لورانس. فلغة الفصل الأول من رواية «قوس قزح» التي تبعث طريقةَ حياة ريفية انتهَت منذ زمن، تعكس التكرارَ اللفظي والموازاة اللغوية للعهد القديم من الكتاب المقدس:

> وتماوجَت أعوادُ القمح الطرية، وكانت حريريةَ الملمس، وسرَى رونقها في أطراف مَن شاهدها من الرجال، وأمسكوا بضروع الأبقار، وأعطَت الأبقار لبنها ونبضَت ضروعها بين أيدي الرجال، ودقَّ نبضُ الدماء في ضروع الأبقار في نبض أيدي الرجال.

والتكرار هو أيضًا وسيلة محببة للخطباء والوعَّاظ، وهي أدوار كان «تشارلز ديكنز» يتقمَّصها أحيانًا في دوره كمؤلف. وفيما يلي، مثلًا، ختام الفصل الذي كتبه ويصفُ فيه موتَ «جو»، الكنَّاس الفقير، في رواية «منزل قفر»:

> ميت، يا صاحب الجلالة، ميت، أيها اللوردات والسادة، ميت يا أصحاب القداسة الصحيحة ويا أصحاب القداسة الخاطئة من كل مذهب، ميت، أيها الرجال وأيتها النساء، يا مَن وُلدتم وفي أفئدتكم عرقُ العطف السماوي، ويموتون هكذا حول كل يوم.

والتكرار يمكن، بطبيعة الحال، أن يكون فكاهيًّا، كما في هذه القطعة من رواية مارتن إيميس «المال»:

> ومن الملغز أن الطريقة الوحيدة التي كان بوسعي أن أجعل «سالينا» ترغب في أن تُطارحني الهوى بالفعل هي ألَّا أرغبَ في أن أُطارحَها الهوى، هذه طريقةٌ

لا تفشل أبدًا، فهذا يجعلها في مزاج رائق، والمشكلة هي أنه حين لا أرغب في أن أُطارحَها الهوى (وهذا يحدث أحيانًا)، لا أرغب في أن أُطارحَها الهوى. ومتى يحدث ذلك؟ متى لا أرغب في أن أُطارحَها الهوى؟ حين ترغب هي أن أُطارحَها الهوى، إني أحبُّ أن أُطارحَها الهوى حين يكون مطارحتي الهوى آخرَ شيء ترغب فيه، وهي تُطارحني الهوى دائمًا تقريبًا إذا صِحتُ فيها أو هدَّدتُها أو أعطيتُها ما يكفي من المال.

ولا حاجةَ إلى الإشارة إلى أن الإحباطاتِ والتناقضات التي تشهدها علاقاتُ الراوي الجنسية مع سالينا تُصبح أكثرَ فكاهة وسخرية، عن طريقِ تكرارِ عبارة مطارحة الهوى التي كان يمكن الاستعاضة عنها بعبارات أخرى بديلة كثيرة (وإذا كان لديك شكٌّ في هذا، فحاولْ أن تُعيد كتابة القطعة مع استخدام بدائل منمَّقة). وتمثِّل الجملة الأخيرة أيضًا نوعًا مهمًّا آخر للتكرار: ورود كلمة أساسية خاصة بالموضوع خلال الرواية كلها — وهي هنا كلمة «المال» — إن كلمة «المال» وليست عبارة «أطارحها الهوى» هي التي تحتلُّ حيزًا آخر كلمة في الفقرة التي اقتبستها أعلاه، وهو حيِّزٌ مهمٌّ وحاسم، وهكذا، يعمل نوعٌ من التكرار ينتمي للمستوى الكلي الكبير للنص، عملَ التنويع على المستوى الجزئي الصغير.

الفصل العشرون

النثر المنمَّق

لنور لوليتا نور حياتي، نار أعضائي. يا خطيئتي، ويا روحي، لو-لي-تا. طرف اللسان يقوم برحلة ذات خطوات ثلاث إلى الحلق، كيما يُطبق، في الثالثة، على الأسنان. لو-لي-تا. كان اسمها لو، لو فقط في الصباح، وهي تقف وطولها أربع أقدام وعشر بوصات في فردة جورب، واسمها لولا وهي ترتدي البنطلون. واسمها دوللي في المدرسة، واسمها دولوريس في الأوراق الرسمية، ولكن اسمها وهي بين ذراعيَّ هو دائمًا لوليتا.

هل كان لها سابقة؟ كان لها، بالفعل، كان لها. فثَمة نقطة حق، أنه ما كان ليُصبح هناك لوليتا لو لم أحب، ذات صيف، فتاة معينة صغيرة، في مملكة مطلَّة على البحر، ومتى كان ذلك؟ سنوات عديدة قبل أن تُولد لوليتا، تُناهز سنوات عمري في ذلك الصيف، لكَم أن تثقوا في قدرة أحد القتلة في تدبيج أسلوب نثري منمَّق.

سيداتي سادتي، أعضاء هيئة المحلفين، البند الأول من الاتهام: الشيء نفسه الذي تمنَّاه ملائكة «إدجار ألان بو»، الملائكة غير العارفين، البسطاء، ذوو الأجنحة السامية، انظروا إلى تلك الكتلة المعقدة من الأشواك.

فلاديمير نابوكوف: لوليتا (١٩٥٥)

القاعدة الذهبية للنثر الروائي هي ألَّا تكونَ هناك أية قواعد — ما عدا تلك التي يضعها كلٌّ كاتب لنفسه؛ فهمنجواي قد استخدم التكرار والبساطة، بنجاح في أغلب الأحيان، للوصول إلى أغراضه الفنية، وقد نجح «نابوكوف» في استخدام التنويع والزخرفة، خاصة في رواية «لوليتا».

فهذه الرواية تتخذ شكلَ قطعة بديعة من الدفاع الذاتي لرجل أدَّى به هيامُه بنوع خاص من المراهقات، يسمِّيهنَّ بالحوريات، إلى ارتكابِ أفعالٍ شريرة، وقد أثار الكتابُ جدلًا عند نشرِه أول مرة، وهو لا يزال يُثير القلق، لأنه يخلع بلاغةً خلَّابة على أحد المغرِّرين بالأطفال، وقاتل كذلك، وكما يقول بطل الرواية «همبرت همبرت» نفسه: «لكُم أن تثقوا في قدرة أحد القتلة في تدبيجِ أسلوبٍ نثريٍّ منمَّق.»

وهناك بالطبع الكثيرُ من التكرار في القطعة الافتتاحية للرواية، ولكنَّه ليس تكرارًا معجميًّا، كالذي وجدناه عند همنجواي في القطعة التي ناقشناها في الفصل السابق، فالأمر يتعلَّق بتركيبات أسلوبية متناظرة وأصوات متماثلة؛ وهو ذلك النوع من التكرار الذي يتوقَّع القارئ أن يجده في الشعر. (والاصطلاح الآخر للنثر المنمَّق هو النثر الشعري)، فهناك على سبيل المثال عرضٌ مبهرج حقيقي لاستخدام الكلمات التي تبدأ بالحرف نفسه في الفقرة الأولى [في النص الإنجليزي]، فحرفَا اللام والتاء يتفجران ببراعة في الاحتفاء باسم المحبوبة: النور، الحياة، أعضاء، طرف، لسان، رحلة. لو–لي–تا.

وكلٌّ من الفقرات الأربع التي نقدِّمها تَعرِض نوعًا مختلفًا من الخطاب؛ فالخطاب الأول هو دفعة غنائية، سلسلة من النداءات، دون فعل تام، وتدافعُ الاستعاراتِ في الافتتاحية مسرفٌ وقديمُ الأسلوب إلى حدٍّ ما، نور حياتي، نار أحشائي، خطيئتي، روحي (مزيد من الكلمات التي تبدأ بالحرف نفسه). والاستعارة التالية، عن اللسان الذي يقوم برحلة إلى الحلق كيما يُطبقَ على الأسنان، هي أكثر أُلفة وطرافة، بَيْد أنها تلفتَ الانتباه إلى عضوٍ يُستخدم في مجالَي البلاغة والشهوة على السواء، وهما مجالان لا ينفصلان تمامًا لدى بطل الرواية.

والفقرة الثانية تتضمن ذكريات رقيقة، سلسلة من العبارات ذات التركيب المتماثل، تعدد أنواع أسماء الحبيبة كترتيل دنيوي: «كان اسمها لو ... واسمها لولا ... واسمها دوللي ... واسمها دولوريس ... ولكن اسمها وهي بين ذراعيَّ هو دائمًا لوليتا»، وهو كلام يمكن أن يُغنَّى. (وقد عُرضت بالفعل مسرحية موسيقية لم تنَل نجاحًا للوليتا، وذكرها نابوكوف بجفاف في يومياته بأنه «غلطة لطيفة صغيرة»)، وبالطبع تُعطينا تلك الفقرة، إذا لم نكن نعرف بالفعل، أولَ فكرة بأن لوليتا هي قاصر محط شهوة، وذلك في الإشارة إلى طولها، وجوربها ومدرستها.

بَيْد أن الفقرة الثالثة تأخذ مسارًا آخر، فهي ذات صبغة أكثر تحاورية، تُجيب على أسئلة مضمَّنة من مُحاوِر مجهول الهُوِيَّة، بصورة مونولوج مسرحي: «هل كان

لها سابقة؟» ويُعطي الرد الإيجابي بتكرار شاعري: «كان لها، بالفعل، كان لها» وتُهيؤنا العبارة القانونية الطبية «ثَمة نقطة حق» للابتعاث الصريح لسياق المحكمة في الفقرة الأخيرة (من المفترض أن همبرت يكتب دفاعه إذن ينتظر محاكمته)، «ومتى كان ذلك؟» ويضع الجواب الملغز التقريبي الأساس للتفاوت في السن بين همبرت ولوليتا.

وفي هذه الفقرة، يبدأ الاهتمام السردي بإثارة أسئلة عن علاقة السببية «كان يمكن أن ... لو لم ...» وعن شخصية «الفتاة المعيَّنة الصغيرة». ومما يزيد في الصفة الشاعرية لهذا النثر، الإشارة إلى قصيدة معروفة لإدجار ألان بو، هي قصيدة «أنابل لي»:

كنت طفلًا وكانت طفلة،
في هذه المملكة المطلَّة على البحر،
ولكننا تحاببنا بحبٍّ
كان أكثر من الحب —
أنا وفتاتي «أنابل لي».
بحبٍّ جعل ملائكة السماء المجنَّحين،
يغبطونني ويغبطونها.

وتفسير البطل «همبرت» لتعلُّقه الإيروسي بصغار الفتيات وتعليله له، هو أن حبيبةً له في فترة المراهقة تُدعى «أنابل»، قد ماتت قبل أن يكتملَ ذلك الحب، وقصيدة «بو» هي مرثيةٌ عاطفية مريرة تسير في النهج نفسه: فالمتحدث يلوم الملائكةَ الغيورين على أخذهم حبيبتَه من هذا العالم، ويجد عزاءً في الرقاد إلى جوار قبرها، بَيْد أن «همبرت» يسعى دون هاجس، وراء حوريات بدائل عن حبيبته أنابل، وثَمة سخرية شيطانية في الصفات التي يخلعها على الملائكة، «غير العارفين، البسطاء، ذوو الأجنحة السامية»، وإشارة تجديفية بأن آلامَه مناظرة لإكليل الشوك، «وهذا الإلماح من نصٍّ لنصٍّ آخر يُعرف باسم التناصّ، ويستحق إفرادُ فصل خاص له، انظر الفصل التالي».

وإن البراعة التي حققها «نابوكوف» في لغةٍ ليست هي لغتَه الأم، لا تزال تُثير الدهشة، ولكن ربما كان ذلك بالضبط، هو السبب الذي أدى به إلى اكتشاف جميع موارد النثر الإنجليزي، واستخدامها بمتعة لا تُقيدها قيود.

وهناك أحدُ أوائل العارضين للنثر المنمَّق في القصص الإنجليزي — وربما خاطَرنا بالقول إنه الأول — هو الكاتب الإليزابيثي جون لايلي، الذي كان كتابُه «يوفيوس»: تشريح

الذكاء (١٥٧٨) شديدَ الرواج في أيامه، والذي أعطى اللغةَ اصطلاحَ الأسلوب اليوفوي [euphuism، أي الأسلوب المشحون بالألوان البديعة والمحسنات اللفظية] (ويجب عدم الخلط بين هذا الاصطلاح واصطلاح التهوين [eulhemism] وهو استعمال كلمة رقيقة بدلًا من كلمة فظَّة). وفيما يلي نموذج للأسلوب اليوفوي:

إن أكثر الألوان بريقًا هي أسرعها انطفاء، وأرهف النصال هو أولها صدأً، وأرق الثياب هو أسرعها عرضة للتآكل، والنسيج الرقيق أسرع إلى التلطيخ من النسيج الخشن، إن ما بدا حسنًا في يوفيوس، الذي كان ذهنه، كأنما هو الشمع المذاب، عرضة لتلقِّي أيِّ أثر، وأن يتولَّى بنفسه زمامَ جميعِ أمره، أنه كان يُهمل النصح، ورحل عن بلده، وكَرِه معارفَه القدماء، وفكَّر في استخدام ذكائه في كسبِ الودِّ، أو استغلال خجله في تفادي النزاع، قد فضَّل الخيال على الصداقة، وما يشعر به الآن على الشرف والمجد في المستقبل؛ عطَّل عملَ عقله بعد أن وجده مُرَّ المذاق في فمه، وجمحَ وراء عاطفته التي وجد مذاقَها عذبًا في فمه.

وهذا نثرٌ بارعٌ ومسلٍّ حين يُقدَّم جزء منه، بَيْد أنه بعد صفحات قليلة، ينحو التماثلُ في استعراضه الأسلوبي إلى إصابة القارئ الحديث بالتعب، ذلك أن أنماط التركيب نفسه اللغوي والصوتي، تُستخدم مرة بعد مرة، وتستعملها جميعُ الشخصيات، إلى جانب صوت المؤلف. وهذا النوع من النثر أدبيٌّ محض، ينتمي كليةً للكلمة المكتوبة، الشيء الناقص، الشيء الذي دخل قصص اللغة الإنجليزية فيما بين روايتَي «يوفيوس» و«لوليتا» هو نغمة الصوت البشري، أو الأصوات البشرية، وهي تتحدث في مجموعة متنوعة من اللهجات والإيقاعات والقدرات، مما يُحيي الأنماط الرسمية للبلاغة الأدبية ويُغيِّرها، وسوف نذكر المزيد عن هذا الموضوع تحت عنوان «التحدث بأصوات مختلفة» (الفصل ٢٧). ولكن قبل هذا: التناص.

الفصل الحادي والعشرون

التناصُّ

قلت: «يجب أن نحاول أن نجرَّ الشراع الرئيسي نحونا.» وابتعدَت ظلالُ الرجال منحنيةً بعيدًا عني دونما كلمة، كان أولئك الرجال مجردَ أشباح، ولم تكن قوةُ ضغطهم على الحبل تزيد على قوة حفنة أشباح. وبالفعل، لو أمكن أن يُنصَبَ شراعٌ بفعل القوة الروحية وحدَها فلا بد أن يكون هو هذا الشراع؛ وذلك أنه لم يكن هناك ما يكفي من العضلات في السفينة كلها للقيام بذلك العمل، ناهيك بالقلة من القوم الموجودين فوق السطح، وبطبيعة الحال، قمتُ بقيادة هذا العمل بنفسي، وأخذوا يتنقَّلون بخَوَرٍ ورائي من حبل إلى حبل، يتعثَّرون ويلهثون، كانوا يجاهدون مجاهدةَ العماليق، وبقينا نعمل في ذلك الأمر لمدة ساعة على الأقل، وطوال الوقت لفَّ الكونَ المظلم صمتٌ عميق، وحين ربطنا آخرَ حبل من حبال الشراع، كانت عيناي قد تعوَّدتا على الظلام ولمحتَا أشكال رجال منهوكي القوى ينحنون فوق الحواجز وينهارون عند الفتحات المفضية إلى العنابر، وقد توقَّف أحدُهم عند ماكينة رفْع المرساة، يلهث طلبًا للهواء وكنت أنا أقفُ بينهم كالطود العظيم، لا ينفذ إليَّ الداء ولا أشعر إلَّا باعتلال روحي، وانتظرتُ وقتًا أُجاهد فيه ضد ثِقَل خطاياي، ضد إحساسي بالتفاهة، ثم قلت «والآن أيها الرجال سنذهب إلى مؤخرة السفينة لنطويَ قلوع الصارية الكبرى، وهذا هو كلُّ ما نستطيع أن نفعل لهذه السفينة، وعليها هي أن تتحمَّل البقية.»

جوزيف كونراد: خط الظل (١٩١٧)

هناك طرقٌ عديدة يمكن بها أن يُشيرَ نصٌّ معين إلى نصٍّ آخر: المحاكاة التهكمية، القص واللصق، الترجيع، الإشارة، الاقتباس المباشر، الموازاة في التركيب. ويؤمن بعضُ المنظِّرين أن التناصَّ هو الحالة الفطرية للأدب، وأن كلَّ النصوص تُحاك من نسيجِ نصوصٍ أخرى، عَلِم مؤلِّفوها بذلك أم لم يعلموا، وينحو الكتَّاب الملتزمون بالواقعية ذات الأسلوب التوثيقي إلى إنكار هذا المبدأ أو كتمانه. ف «صمويل ريتشاردسون» مثلًا، كان يعتقد أنه قد ابتكر نوعًا جديدًا تمامًا من القصِّ مستقلًّا استقلالًا كاملًا عمَّا سبقه من الكتابات الأدبية؛ بَيْد أنه من السهل أن نرى في «باميلا» (١٧٤٠)، قصتَه التي يروي فيها عن خادمةٍ عفيفة، تتزوج سيدًا بعد العديد من الاختبارات والِمحَن، نموذجًا من نماذج الحكايات الخرافية، وكانت الرواية الإنجليزية التالية في الأهمية هي جوزيف أندورز (١٧٤٢) من تأليف «هنري فليدنج»، وهي رواية تبدأ بوصفها محاكاةً تهكمية لرواية باميلا، وتتضمن إعادةَ صياغة لأمثولة السامري الطيب، ومقاطع عديدة مكتوبة بأسلوب البطولة الساخرة، ومجمل القول، إن التناصَّ يضرب بجذوره في أعماق الرواية الإنجليزية، في حين نحا الروائيون — في الطرف الآخر من منظور التسلسل الزمني — إلى استغلاله بدلًا من مقاومته، فعَمِدوا في حرية تامة إلى إعادة تشكيل أساطير قديمة وأعمال أدبية مبكرة، كيما يصوغوا صورتَهم للحياة المعاصرة، أو يُضيفوا رونقًا على تلك الصورة.

ويضع بعضُ الكتَّاب دلائلَ على تلك الإحالات تكون أكثرَ وضوحًا مما يفعله كتَّابٌ آخرون، وقد أرشد «جيمس جويس» قرَّاءَه، بأن عنوانَ ملحمتِه الحديثة عن الحياة في دبلن «عوليس»، بينما فعل نابوكوف ذلك بأن خلع على الفتاة السابقة للوليتا اسمَ قصيدة «إدجار ألان بو» «أنابيل»، وربما كان «جوزيف كونراد» يُعطي إشارةً أكثر ذكاء، حين جعل العنوانَ الفرعي لروايته «خط الظلال» هو «اعتراف».

وهذه الرواية القصيرة، وهي سيرةٌ ذاتية في أساسها، تحكي عن ضباط بحريَّة تجارية، شابٌ ينتظر في مرفأ من مرافئ الشرق الأقصى سفينةً تحمله إلى وطنه، فيجد نفسَه فجأةً معروضًا عليه قيادة أول سفينة له، مات قائدُها وهي في عُرْض البحر، وبعد أن خرج بالسفينة إلى خليج يكتشف توًّا أن القبطان المتوفَّى كان به طيفُ جنون، وأن مُساعدَه الأول يؤمن بأن ذلك العجوز قد سلَّط لعنةً على السفينة، ويبدو ذلك الخوفُ حقيقيًّا حين تثبتُ السفينة في مكانها، ويسقط بحَّارتُها فريسةَ الحُمَّى، ويكتشف القبطانُ الشابُّ أن سلَفَه قد أتلف كلَّ ما كان على السفينة من دواء الكينين، ولكن في وسطِ ليلةٍ مُدلهمَّة، تبدو بعضُ البشائر بوجود تغيُّر في الجو.

وإن وصفَ البحَّارة المرضَى الضعفاء، وهم يُنفذون أوامرَ قبطانهم برفع الصارية الكبرى، حتى تتمكنَ السفينةُ أن تجريَ مع الهواء حين يهبُّ يُبْدِي في تفاصيله الفنية، «حبال الشراع»، «ماكينة رفع المرساة»، «قلوع الصارية الكبرى»، أن كونراد يعرف تمامًا ما يكتب عنه؛ فقد كان بالطبع بحَّارًا عريقًا له عشرون عامًا من الخبرة في البحر، بَيْد أن ذلك الوصف يُعيد أيضًا إلى الذهن واحدةً من أشهر القصائد في الأدب الإنجليزي «أنشودة الملاح الهرم» من تأليف صمويل تيلور كولردج، حين ينهض البحَّارة الموتى على سطح السفينة المسحورة ويُديرون حبالها وصاريتها:

وأخذ البحارة كلهم يعملون في الحبال،
كعادتهم فيما يؤدون من أعمال،
وكانوا يحرِّكون أطرافهم كآلات لا حياةَ فيها.
كم كنَّا طاقمَ بحارة مخيفًا.

فقد قتَل الملَّاحُ طائرَ بِطريقٍ، فجلب اللعنةَ على سفينة في صورة سكون الهواء وانتشار الطاعون، وتُرفع عنه وحدَه اللعنةُ حين يُبارك — دون أن يدريَ — ثعابينَ الماء، فتُعيده قوًى سحريةٌ إلى بلاده، وهو وحدَه الذي يبقى حيًّا بعد تلك المحنة، ولكنه يشعر بالإثم والمسئولية تجاه مصيرِ رفاقه من بحارة السفينة، وفي قصة كونراد يُعزى العمل الشرير الذي يسقط لعنتُه على السفينة إلى القبطان الميت، ولكن ما يتلو ذلك بالنسبة للراوي يُشبه تجربةً دينية لا تختلف كثيرًا عن تجربةِ الملاح الهَرِم، وما كان مجرد قصة شائعة يُصبح طقوسًا للعبور من «خط الظل» الذي يفصل البراءة عن الخبرة، والشباب عن النضج، والغطرسة عن التواضع، ويشعر القبطانُ الشابُّ الذي لم تُصبه الحُمَّى، دون شرحٍ لأسبابٍ استثنائية (كالملاح الهَرِم) بـ «سقم روحي» و«ثقل خطاياي» ... و«إحساسي بالتفاهة»، و«تُطارده رؤيا سفينة تجنح في هدوء وتتأرجح في هواء عليل، ويموت بحَّارتُها موتًا بطيئًا على سطحها»، بعد أن يرتفع الشراعُ الرئيسي وتهبُّ الرياح يجول بخاطره «لقد انزاح الشبحُ الخبيث، وانكسر السحر الشرير، وانحلَّت اللعنة، ونحن الآن في يدِ نوعٍ من الحكمة الإلهية النشيطة، إنها تدفعنا قُدُمًا ...» قارن ذلك بالأبيات التالية:

وسريعة سريعة تطير السفينة،
وإن كانت تُبحر في وداعة أيضًا،

وعذبة عذبة هبَّت النسمات،
هبَّت عليَّ أنا وحدي.

وحين تَصِل السفينةُ آخر الأمر في قصة كونراد، وهي ترفع علامةَ طلب المعونة الطبية، تملأ نفوسَ أطباء البحرية الدهشةُ حين يرَون أسطحَ السفينة مهجورة، كما كان حال القبطان والناسك في قصيدة «كولردج» عند عودة الملَّاح الهَرِم وحده في السفينة ولا يستطيع قبطان سفينة «كونراد»، مثلُه في ذلك مثلُ الملَّاح الهَرِم، أن يحرِّر نفسَه من الشعور بالمسئولية عن الآلام التي عاناها بحَّارتُه، ويقول وهم يحملون البحَّارة من السفينة: «لقد عبروا تحت أنظاري واحدًا واحدًا، كلُّ فردٍ منهم يمثِّل لومًا لي غايةً في المرارة ...»

قارن ذلك بما يلي:

واللوعة واللعنة اللتان ماتوا بهما،
لم تنقضِ آثارُهما أبدًا.
لم يكن بوسعي أن أصرفَ عيني عنهم،
ولا أن أتوجَّهَ بهما إلى السماء للصلاة.

ويُضطرُّ القبطان الشابُّ، مثلُه في ذلك مثلُ الملَّاح الهَرِم الذي يستوقف واحدًا من ثلاثة كي يُفضيَ له بمكنون صدره، أن يصوغَ ما جرى له في صورة «اعتراف».

ولا يمكن من واقعِ النصِّ إثباتُ ما إذا كان «كونراد» قد قصد عامدًا وضْعَ تلك الإحالات والإشارات، وبالرغم من أهميةِ محاولةِ بحثِ هذا الموضوع، فإن نتيجتَه لن تُغيِّر شيئًا؛ فالإشارات دليلٌ على أنه كان ملمًّا بقصيدة «كولردج»، بَيْد أنه من الممكن أن يكون قد استعاد تلك الإشاراتِ بطريقةٍ غيرِ واعية (وأنا شخصيًّا أشكُّ كثيرًا في ذلك) بنفس الطريقة التي تبعث أثرًا لا شعوريًّا في نفوس القرَّاء الذين طالعوا القصيدةَ ونسوها بعد ذلك، أو ممن يعرفون بعضَ مقاطعها فحسب، ولم يكن هذا بطبيعة الحال، أولَ أو آخِرَ مرَّة يستخدم فيها «كونراد» الإحالةَ الأدبية بتلك الطريقة؛ فرحلةُ «مارلو» في نهر الكونغو في روايته «قلب الظلمات»، فيها مقارنةٌ واضحة بهبوط «دانتي» في دوائر الجحيم في «الكوميديا الإلهية»، كما أن رواية «كونراد» المتأخرة «نصر»، قد رُسمت على نموذج مسرحية «العاصفة» لشكسبير.

ومن المرجح أن رواية جيمس جويس «عوليس»، هي أشهر مثال وأقواه أثرًا لعمليةِ التناصِّ في الأدب الحديث، وحين صدرَت هذه الرواية في عام «١٩٢٢»، أشاد ت. س. إليوت باستخدام «جويس» للأوديسة كأداة هيكلية «مستغلًّا الموازاة المستمرة بين المعاصر والقديم»، بوصفِ ذلك فتحًا فنيًّا مثيرًا «وخطوة في سبيل تطويع العالم الحديث للفن»، ولما كان إليوت يُطالع رواية جويس حين كانت تُنشر مسلسلةً في السنوات السابقة لصدورها في كتاب، حينما كان هو نفسه يعمل في قصيدته العظيمة «الأرض الخراب» التي نُشَرَت هي الأخرى في (١٩٢٢)، والتي استغل فيها موازاة مستمرة بين المعاصر وأسطورة الكأس المقدسة، جاز لنا أن نفسِّر ثناءَه على عوليس بوصفه اعترافًا بالفضل في جزء منه، وتصريحًا في الجانب الآخر، ولكن وفي كلا العملَين، لم يقتصر التناصُّ على مصدر واحد أو على الموازاة الهيكلية؛ فالأرض الخراب تُردِّد مصادرَ مختلفة عديدة، عوليس مليئة بالمحاكاة التهكمية والقص واللصق والاقتباسات من أنواع عديدة من النصوص والإشارات إليها. فهناك مثلًا فصلٌ تقع أحداثُه في مكتب جريدة والفصل مقسَّم إلى فروع تُحاكي الأسلوب الصحفي، وهناك فصلٌ مكتوب في معظمه بالقص واللصق من المجلَّات النسائية الرخيصة، وفصلٌ ثالث تجري وقائعُه في مستشفى للولادة، يُحاكي محاكاة تهكمية التطور التاريخي للنثر الإنجليزي من الفترة الأنجلو-ساكسونية إلى القرن العشرين.

ولما كنت أنا نفسي قد جمعتُ بين كتابة القصة والعمل الأكاديمي لمدة تُقارب الثلاثين عامًا، فليس من الغريب أن يتزايدَ تدريجيًّا عنصرُ التناصِّ في رواياتي، وأن كلًّا من «جويس وإليوت» في واقع الأمر كانَا لهما أثرٌ كبير في هذا الشأن، خاصة جويس، فأمثلة المحاكاة التهكمية في روايتي «المتحف البريطاني ينهار» كانت بإيحاء من مثال عوليس، كما أثَّرت أيضًا في حصرِ أحداثها في يوم واحد، كما أن الفصل الأخير من روايتي، هو بمثابة تكرار جريء لمونولوج مولي بلوم الختامي، أما نقطة «التجديد» في روايتي «عالم صغير»، فكانت حين أدركتُ إمكانيةَ وضعِ روايةٍ فكاهية ساخرة عن أعضاء جماعة أكاديمية متنقلة، تنطلق في أرجاء العالم لحضور مؤتمرات دولية، ويتنافسون فيما بينهم على مستوى المهمة والعلاقات الغرامية على حدٍّ سواء، وتكون هذه الرواية مبنيةً على قصة الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة وبحثهم عن الكأس المقدَّسة، خاصة بالتفسير الذي قدَّمَته «جيسي وستون» في كتابها الذي أغار عليه ت. س. إليوت، من أجل قصيدته الأرض الخراب، وقد كتبت في أماكن أخرى عن البذرة التكوينية لهاتين الروايتَين (في الإضافة الواردة في «المتحف البريطاني ينهار» و«الاستمرار في الكتابة») ولقد ذكرتهما هنا كي

أُدلِّل على أن التناصَّ ليس أو ليس بالضرورة، مجرد حلية إضافية للنص، بل يكون أحيانًا عاملًا حاسمًا في وضعه وتكوينه.

بَيْد أن هناك ركنًا آخر من أركان الفن الروائي لا يعرفه إلَّا مَن يكتبون، ويتصل بالتناصِّ، وهو «الفرصة الضائعة»، فمن المقطوع به أن يُعرض للمرء، في سياق قراءاته، أصداء وإرهاصات ومشابهاتٌ لأعمالٍ كتَبها من قبل، بعد أن تكون قد انتهَت وصدرَت منذ وقت طويل، بما لا يُتيح له الاستفادة من ذلك الاكتشاف؛ ففي نهاية روايتي «عالم صغير» هناك مشهدٌ يقع في نيويورك في أثناء مؤتمر «رابطة اللغات الحديثة»، الذي يُعقد دائمًا في الأيام الأخيرة من شهر سبتمبر، ومع النجاح الكبير للبطل «بيرسي ماكجاريل» في الدورة التي تُناقش وظيفةَ النقد، يحدث تغيرٌ كبير في الطقس؛ إذ تهبُّ رياحٌ دافئة جنونية، ترفع درجةَ الحرارة في مانهاتن إلى حدٍّ لم يسبق له مثيل بالنسبة لذلك الفصل، وبناءً على الهيكل الأسطوري للكتاب، كان ذلك معادلًا لتخصيب المملكة الخراب للملك الصياد في أسطورة الكأس للكتاب، نتيجة لقيام فارس الكأس بتوجيه السؤال المطلوب، ويشعر آرثر كنجفيشر، عميد النقد الأكاديمي الحديث الذي يرأس المؤتمر، أن لعنة الجنسية تحلُّ عنه على نحوٍ معجز. وهو يقول لعشيقته الكورية سونج-مي:

> «إن الأمر يُشبه فترةَ أيام الصفاء ... فترةً من الجو الهادئ في وسط الشتاء، كان القدماء يُطلقون عليها فترةَ أيام الصفاء، حين كان على طائر الرفراف[١] أن يحتضنَ بيضَه، هل تتذكرين شِعر ملتون، الطائر يقع حالمًا على الموجة المسحورة؟ ذلك الطائر هو طائرُ الرفراف، وهذا هو معنى عبارة «أيام الصفاء» باليونانية ياسونج-مي: طائر الرفراف، كانت أيام الصفاء أيام طائر الرفراف أيامي. أيامنا.»

وكان بوسعه المضيُّ في الاستشهاد بسطرين آخَرين من الشِّعر على طرفَي نقيض:

> الوقت المفضل لطيور الرفراف، والنسمة الرقيقة العذبة،
> والأشرعة منصوبة، والثماني سفائن تمضي قُدُمًا.

[١] هنا يلعب المؤلف على اسم الطائر الذي يصطاد الأسماك ليأكلَها وهو بالإنجليزية.

وكان بوسعه أن يُضيف: «لقد كانا أفضلَ أبيات قصيدة الأرض الخراب، بَيْد أن «عزرا باوند» أقنع توماس إليوت بحذفهما.» ولكن لسوء الحظ، لم أُطالع هذين البيتَين في الطبعة نفس لقب الشخصية Kingfisher التي أصدرَتها «فاليري إليوت»، أرملة الشاعر، المعنونة «الأرض الخراب»: صورة مطبوعة ونص المسوَّدات الأصلية بما فيها شروح «عزرا باوند» إلَّا بعد مرور وقت طويل على نشر روايتي «عالم صغير».

الفصل الثاني والعشرون

الرواية التجريبية

برايد سلي، برنجام.

الثانية. آلاف يعودون بعد الأكل عبر الطرقات.

قال رئيس العمل لابن مستر «دوبريت»: «ما نريد هو التقدم، الدفع. ما أقول لهم هو ... علينا المضيُّ في الأمر، علينا أن نتقدَّم.»

آلاف يعودون بعد الأكل إلى مصانع عملوا فيها.

«دائمًا أُزعجهم بهذا القول ولكنهم يعرفونني. يعرفون أنني أبٌ وأمٌّ لهم. إذا واجهَتهم مشاكلُ فما عليهم إلَّا أن يأتوا لي، وهم يقومون بعمل رائع، عمل رائع. إني مستعدٌّ أن أفعلَ لهم أيَّ شيء وهم يعرفون ذلك.»

بدأَت ضجَّةُ المخارط مرة ثانية في هذا المصنع، ومشى المئات في الطريق خارجًا، رجالًا وفئات. ودخل بعضهم إلى مصنع «دوبريت».

وبقيَ البعض في ورشة الصهر بهذا المصنع ليأكلوا، وجلسوا حول الموقد في دائرة. «كنت أقف في مدخل المحل وظهري إلى باب ورشة المواسير وقد وضعتُ أنفًا من الكارتون وشاربًا أخضر، وكان ألبرت يضحك في الداخل ويكاد ينفجر من الضحك حين اقترب منه الرجل إياه، لكنني لم أرَه إلَّا بعد أن سمعتُه يقول، أليس لديك ما تفعله يا جيتس أفضل من تمثيل دور العبيط؟ وقال لألبرت: «هل أنت في انتظار مليجان أم ماذا؟ وقد حدث هذا بسرعة حتى إنني لم أخلع الأنفَ الصناعيَّ وكان الأمر مفاجئًا، لن أنسى ذلك أبدًا».»

هنري جرين: الحياة (١٩٢٩)

«الرواية التجريبية» عبارةٌ صكَّها إميل زولا؛ كي يُقيمَ تماثلًا بين قصصه ذات التوجُّه الاجتماعي، وبين البحث العلمي للعالم الطبيعي، بَيْد أن هذه الموازنة لا تصمدُ أمام التحليل الدقيق؛ فالعمل القصصي ليس بالشيء الجدير بالتعويل عليه للتحقيق من صدقِ أو كذبِ فرضيةٍ ما بشأن المجتمع، ومن المفيد النظر إلى «التجريب» في الأدب، كما هو في الفنون الأخرى؛ كنهج راديكالي لمهمة «إزالة الألفة» المستمرة دومًا (انظر الفصل ١١)، والرواية التجريبية هي الرواية التي تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع — إما في تنظيم عملية السرد، أو في الأسلوب، أو في كليهما — من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع، أو تغيير هذا الإدراك.

ولقد تميَّز العقدان الثاني والثالث من القرن العشرين، وهما ذروة الحداثة بالقصص التجريبي. وما دوورثي ريتشاردسون، وجيمس جويس، وجرترود شتاين، وفرجينيا وولف إلا بعض الأسماء القليلة التي تَرِد على الذهن. ومع ذلك، فما يكاد أحد الكُتَّاب يقوم بتجارب ما، حتى يُسارع كُتَّاب آخرون ويضعون يدَهم عليها ويستخدمونها بطريقة مختلفة؛ ولهذا فمن الصعب نسبةُ اكتشاف تكنيك معيَّن لكاتب واحد، وافتتاحية رواية هنري جرين «الحياة» هي بلا شك من نتاج العصر في أسلوبها، فالانتقالُ المفاجئ من السرد إلى الحوار السردي مرة أخرى، دون انتقالات سلسة أو وصلات تفسيرية؛ مماثلٌ لتكوينات بيكاسو التكعيبية، والقطع الفجائي السينمائي عند المخرِج أيزنشتاين، والشظايا التي كوَّمها ت. س. إليوت في مواجهة أطلاله في قصيدته «الأرض الخراب»، وربما كان جرين متأثرًا تأثرًا مباشرًا بها؛ فالتشظي والانقطاع و«المونتاج» منتشرة كلها في الفن التجريبي في عشرينيات القرن العشرين.

بَيْد أن هناك سمةً من سمات رواية «الحياة» هي من الابتكارات الأصلية لهنري جرين، وهي الحذف المنهجي لأداتَي التنكير والتعريف [a وthe] من الخطاب السردي، وهو لم يَقُم بذلك على نحوٍ متسق (ففي هذه القطعة تَرِد بعض هاتين الأداتَين)، ولكن الطريقة ظاهرة بحيث تلفت انتباهَ القارئ، وتؤكد أثرَ أنواع أخرى من الاختصار أكثر شيوعًا (حذف الأفعال التامة، مثلًا، وحذف الأسماء والصفات ذات الوزن الحسي أو العاطفي). فـ «هنري جرين» يكتب الثانية، آلاف يعودون بعد الأكل عبر الطرقات، وهي عبارة كانت ستبدو في النثر التقليدي والمنمَّق كما يلي: «كانت الساعة الثانية، وعاد الآلاف من العمال من تناول طعامهم وتدفَّقوا في الطرقات»، أو حتى بأسلوب أدبي أكثر قِدَمًا: «عادت آلافٌ من الأيدي العاملة في المصانع يرتدون قبعاتٍ وأغطيةَ رأسٍ من القماش

مهرعين خلال الطرقات الموحشة من وجباتهم التي التهموها على عجَل في منتصف النهار».

وهنري جرين هو اسم الشهرة لهنري يورك، الذي كانت أسرتُه تمتلك شركةً هندسة في برمنجهام، وقد حاول هنري أن يصبحَ مديرَها التنفيذي بالعمل في كل أقسامها بدءًا من الوظائف الدنيا، فاكتسب خلال تلك العملية فهمًا لا يُقدَّر بثمن لطبيعة العمل في الصناعة، وحبًّا واحترامًا عميقَين لِمَن يعملون في هذا المجال من رجال ونساء، ورواية «الحياة» تمثِّل احتفاءً رائعًا رقيقًا بدون أن يسقط في العاطفية المبتذلة لحياة الطبقة العاملة الإنجليزية في لحظة زمنية معينة.

وإحدى صعوبات الكتابة عن حياة الطبقة العاملة في القصص التي تبدو جليةً بوجهٍ خاص في الروايات الحسنة النوايا، التي تتناول الصناعة في العصر الفيكتوري، وهي أن الرواية ذاتها شكلٌ أدبيٌّ خاص بالطبقة الوسطى، وأن صوتَ الراوي فيها قمينٌ بأن يُظهِر هذا التحيز في كلِّ منحًى من مناحي الكلمات، ومن الصعب للرواية ألَّا تبدوَ بمظهر التنازل، حين تَصِف تجربةً تَعْرض التناقضَ بين الخطاب المهذب المثقف للراوي وبين طريقة الكلام الفجَّة العامية للشخصيات. خُذ مثلًا معالجة تشارلز ديكنز للمشهد في رواية «أوقات صعبة»، الذي يرفض فيه ستيفن بلاكبول الانضمامَ إلى إضراب اتحاد العمال، استجابةً لنوازع ضميره:

> قال الرئيس وهو ينهض: «فكِّر تاني في الحكاية دي يا ستيفن بلاكبول، فكِّر في الحكاية يا راجل قبل ما كل أصحابك يبعدوا عنك.»

وسرَت همهمةٌ تؤكد الكلامَ السابق، على الرغم من أنه لم ينطق أحدٌ بكلمة واضحة، وتركَّزَت كلُّ العيون على وجه ستيفن، فهو إذا رجع عن عزمه، فسيضع عن كاهلهم حملًا ثقيلًا، وتطلَّع حوله، وأدرك ذلك، ولم تكن تُخالج فؤادَه ذرةُ كراهية نحوهم، فهو يعرفهم، فيما وراء مظاهر ضعفهم وأخطائهم السطحية، كما لا يعرفهم سوى واحدٍ منهم.

> «أنا فكرت في الحكاية كتير يا سيدي، لكن ببساطة أنا ما اقدرش أعمل كده مافيش قدامي إلَّا إني أمشي في سكتي، ودلوقتي أنا مضطر إني استأذن من كل الموجودين هنا إني أمشي.»

وقد حاول «جرين» أن يُلغيَ هذه الفجوةَ المؤلمة بين خطاب الراوي، وكلام الشخصيات في رواية «الحياة»، بأن شوَّه عمدًا الخطابَ السردي، مضيفًا عليه، كما قال هو نفسه، شيئًا

من التركيز الذي تتصف به لهجةُ أهل مقاطعة «مدلاند»، وتجنُّب «الفصاحة السهلة»، ولا يعني هذا أن العبارات الواردة على لسان الراوي هي من طابع الحوار نفسه بين الشخصيات، فالأولى تتسم بالإيجاز الأدنى البارد، بما يطابق التعبيرَ عن الروتين الآلي المتكرر الذي تفرضه الصناعة على العاملين فيها، والتي تُقاومها اللغة التي تتكلم بها الشخصيات، متمثِّلة في الإطناب الشاعري (عمل رائع، عمل رائع) والتعبير بالأمثال (... أنني أب وأم لهم)، والشفرات الخاصة (رئيس العمل المعروف بالعبارة المستخدمة للتحذير باقترابه الرجل إياه)، وهكذا نجح أحد طلاب كلية «إيتون»، وهذا غريب جدًّا، عن طريق التجريب في الأسلوب، أن يكتب ما يمكن الدفع بأنه أفضل رواية على الإطلاق عن المصانع وعمال المصانع.

ومن السهل قبولُ وتقدير تجارب مثل التي قام بها جرين، والتي يمكن أن نكتشف فيها غرضًا يهدفُ إلى التكيُّف البيئي أو التعبيري للشخصيات، أمَّا ما يُثير مشاكل أكبر فهي التغريبات الأسلوبية، التي تضع عقبةً تعسفية اصطناعية بين لغة النثر وبين وظائفها العادية، مثل «الليبوجرام» وهو الحذف المنهجي لحرف من حروف الهجاء؛ فمثلًا، قام الروائي الفرنسي الراحل «جورج بيريك» المعروف بكتابه «الحياة: دليل إرشادي»، بكتابة رواية عنوانها «الاختفاء»، لم يستخدم فيها مطلقًا حرف الـe، وهو أمرٌ أصعب في الفرنسية مما هو في الإنجليزية (على الرغم من أنني لا أشعر بأيِّ حسد تجاه «جلبرت أدير» الذي يُقال إنه يترجمها حاليًّا إلى الإنجليزية)، وقد كتب الروائي الأمريكي المعاصر «والتر أبيش» روايةً عنوانها «أفريقيا الألفبائية»، تسير فصولُها على القاعدة التالية ذات الصعوبة الجهنمية: يحتوي الفصل الأول على كلمات تبدأ كلها بحرف a، كما يلي:

Africa again: Albert arrives, alive and arguing about African art, abut African angst and also, alas, attacking Ashanti architecture …

ويحتوي الفصل الثاني على كلمات تبدأ كلها بحرفَي a وb، والثالث بالكلمات التي تبدأ بحروف a وb وc، إذن يُسمح لكلِّ فصلٍ تالٍ أن يستعينَ بالكلمات التي تبدأ بحرفٍ تالٍ في الأبجدية، حتى يَصِل إلى حرف z، وبعدها تعكس الروايةُ مسارَها ويتقلص حجمُ الكلمات المتاحة، فصلًا وراء فصل، حرفًا وراء حرف إلى حين الوصول مرة ثانية إلى حرف a.

ومن الأرجح أننا نستمدُّ متعةً من القراءة عن مثل تلك الأعمال، أكثر من قراءتها هي نفسها، فمن الواضح أن هذه القيود الصارمة الشاملة تُعيق تأليفَ الرواية وفقًا للإجراءات

العادية، البدء بنواة موضوع و/أو قصة، يتسع عن طريق ابتكارِ أحداثٍ وشخصيات وفقًا لنوع من المنطق القصصي. والتحدي في مثل السابق لوالتر أبيش، هو سردُ أيٍّ نوع من القصة المتماسكة داخل القيود التي يفرضها الشكلُ المختار؛ والدافع (فضلًا عن رضى الكاتب عن اختباره لمقدرته) هو أن تُفضيَ القيود إلى ذلك النوع من السرور المتولِّد من إنجاز تناسق في الشكل يصعب تحقيقه عادةً، وتُفضي كذلك إلى مدلولات لم يكن يتيسر بغير ذلك أن يَصِل إليها الكاتب، وفي هذا المقام تقترب هذه التجارب النثرية من صفاتٍ تبدو عاديةً جدًّا في الشِّعر، مثل القافية وشكل المقطوعات، كما أن هذه التجارب تشكِّل فيما يبدو، تعدِّيًا متعمَّدًا للحدود التي تفصل عادةً بين خطابَي النثر والشعر، وهي، على كلِّ ما فيها من مهارة تبعث على الانبهار «هامشية» بالنسبة للفن الروائي.

الفصل الثالث والعشرون

الرواية الكوميدية

«فلنرَ، ما هو العنوان الذي أعطيته للبحث بالضبط؟» وتطلَّع ديكسون خارج نافذة السيارة إلى الحقول وهي تمرُّ مسرعة، خضراء زاهية بعد شهر أبريل المطير. لم يكن ما أخرسه هو أثر التكرار فيما قاله ولش لتوِّه؛ فقد كانت تلك الأحداثُ شيئًا معهودًا في أقوال ولش؛ إنما كان السبب هو توقُّع تلاوته عنوان المقال الذي كتبه. لقد كان عنوانًا نموذجيًّا، من حيث إنَّه يُبلور الخواء التافه للموضوع، واستعراضه الجامد للواقع، بما يضمن إثارةَ ملل السامعين، والضوء الزائف الذي يُلقيه على الأمور الثانوية، وكان ديكسون قد قرأ، أو بدأ قراءةَ الكثير من مثله، ولكنَّ بحثَه بدأ أسوأَ من معظمها من حيث الاقتناع بفائدته وأهميته، وكانت عبارته الافتتاحية هي: «عند دراسة هذا الموضوع الذي سبق إهماله على نحو غريب …» ما هذا الموضوع الذي سبق إهماله؟ ما الموضوع الذي على نحوٍ غريب؟ ما الذي سبق إهماله؟ كان تفكيره في كل هذا دون أن يمزِّقَ البحث أو يُلقيَ به إلى النيران، يجعله ينظر إلى نفسه كمنافق وأبله، وردَّد كلام ولش في مجهود مَن يتظاهر بالتذكر: «فلنرَ. آه … أجل: الآثار الاقتصادية للتطورات في تقنيات صناعة السفن من ١٤٥٠ إلى ١٤٨٥، على كلِّ حال هذا هو …»

ولَّما عجز عن إتمام عبارته، تطلَّع يسارًا مرة أخرى ليجد وجهَ رجل يتفرَّس فيه على بُعد حوالي تسع بوصات. وكان الوجه الذي امتلأ رعبًا، إذ هو يُحدق فيه؛ وجهَ سائقٍ شاحنة صغيرة، عمد ولش إلى تعديلها عند منحنى يقع بين جدارَين حجريَّين، ظهر الآن أوتوبيس ضخم عند المنحنى نفسه، وأبطأ ولش

قليلًا، بما يضمن أن يكون إلى جوار الشاحنة حين يصل الأوتوبيس إليهما وقال بحزم: «حسنًا من المؤكد أن هذا يفي بالغرض.»

كنجزلي إيميس: جيم المحظوظ (١٩٥٤)

الرواية الكوميدية فرعٌ من فروع الرواية مغرق في إنجليزيته، أو هو على الأقل بريطاني–أيرلندي؛ إذ إنه لم يُؤتِ ثمارًا طيبة خارج هذه الحدود. وقد قال «جون أبديك» بتنازل كبير، في معرض نقده لأحد أحداث روايات «كنجزلي إيميس» التي تلَت «جيم المحظوظ» والمسمَّاة «أشياء جاك»: «لقد انحصر جهدُ المؤلف وشهرتُه في حدود الرواية الكوميدية.» وأضاف: «لا حاجة بنا إلى كتابة روايات مسلِّية، ما دامت المتناقضات الحقيقية في الحياة الواقعية، إذا ما سُجِّلت بعناية، فيها ما يكفي ويزيد من الكوميديا.» وعلينا أن نسأل: ما يكفي مَن؟ ومن المؤكد أن تقاليد الرواية الإنجليزية شهيرة بقدر عدد الروايات الكوميدية التي تزخر بها أعمالُها الكلاسيكية، من أعمال فيلدنج وستيرن وسموليت في القرن الثامن عشر، عبر «جين أوستن» و«ديكنز» في القرن التاسع عشر، إلى إيفلين وو في العشرين، وحتى الروائيون الذين لم يكن يقصدون أساسًا كتابةَ روايات فكاهية؛ ك «جورج إليوت» و«توماس هاردي»، تمتلئ قصصُهم بمشاهد تجعلنا نُقهقه عاليًا، وحتى لو لم نكن نقرؤها للمرة الأولى.

وتبدو الكوميديا في القصة ولها مصدران أساسيَّان، رغم أنهما مرتبطان أشدَّ الارتباط: الموقف (الذي يتطلب شخصية؛ فالموقف الذي تعتبره إحدى الشخصيَّات كوميديًّا، لا يكون بالضرورة كذلك عند شخصية أخرى)، والأسلوب، وكلاهما يعتمد اعتمادًا جذريًّا على التوقيت، أي النظام الذي يتمُّ به ترتيب الكلمات وما تحمله من معلومات، ويمكن تصوير هذا المبدأ بعبارة واحدة من رواية إيفلين وو «الانهيار والسقوط»، ففي بداية الرواية، تقوم جماعة من الأرستقراط المهرجين السكارى بالاستيلاء على بنطلون بطل الرواية الخجول المتواضع «بول بنيفذر» الطالب بجامعة أكسفورد، وبناءً على ذلك يتمُّ طردُه من الجامعة لسلوكه الشائن، وهو ظلمٌ بيِّن، وينتهي الفصل الأول هكذا:

«ليلعنهم الله جميعًا إلى جهنم.» ردَّد بول بنيفذر لنفسه هذه الجملة بوداعةٍ وهو يسوق سيارته إلى المحطة؛ وبعدها شعر بشيء من الخجل؛ لأنه لم يكن يسبُّ إلَّا نادرًا، فنحن إذن ضحكنا من هذا، وأعتقد أن معظم القرَّاء يفعلون ذلك، فالسبب هو تأخر ظهور كلمة «بوداعة»؛ فما يظهر عند بداية الجملة من انفجار محق، طال انتظاره لغضب البطل الضحية، يتضح أنه ليس كذلك، بل مثال آخر على خجله وسلبيته، وكان

يمكن لذلك الأثر أن يضيع لو كانت العبارة على النحو التالي: «قال بول بنيفذر لنفسه بوداعة وهو يسوق سيارته إلى المحطة ليلعنهم الله جميعًا ويقذف بهم إلى جهنم ...» وهذا يُشير إلى صفة أخرى من صفات الكوميديا في القصة: مزيج من المفاجأة (بول يعبِّر عن أحاسيسه أخيرًا) والتوافق مع النمط (كلا، إنه لا يفعل ذلك في نهاية الأمر).

والفكاهة مسألةٌ ذاتية تمامًا، بَيْد أنَّ مَن لا يبتسم عند قراءة القطعة المقتبسة من «جيم المحظوظ» لهو قارئٌ متحجرُ القلب؛ والقطعة تعرض كلَّ صفات القصة الكوميدية في شكل مصقول رفيع؛ فجيم ديكسون مدرس مساعد مؤقت في جامعة إقليمية، وهو يعتمد تمامًا للاستمرار في وظيفته على رعاية أستاذه الشارد الذهن، وهذا بدوره يتطلب أن يُبرهن جيم على قدرته العلمية عن طريق نشر أحد الأبحاث، وجيم يزدري كلًّا من أستاذه وطقوس الدراسة الأكاديمية، ولكنه لا يملك التعبير عن هذا الازدراء؛ ولهذا فإنه يكتم ضيقَه في نفسه، ويُطلق له العنان أحيانًا في خيالات من العنف (مثلًا، أن يربط أستاذه ولش في مقعده ويقرع رأسَه وكتفَيه بزجاجة إلى أن يفسِّر سرَّ إطلاقه أسماءً فرنسية على أولاده على الرغم من أنه ليس فرنسيًّا)، وأحيانًا أخرى، كما في القطعة المقتبسة، في تعليقٍ ساخر على السلوك والخطاب والرموز المؤسسية التي تضغط على أعصابه.

ولقد أدخل أسلوب «جيم المحظوظ» نغمةً صوتية جديدة في القصة الإنجليزية. فهو أسلوب مهذب ولكنه لا ينتمي لطبقةٍ اجتماعية معينة؛ ولكنه غير منمَّق بالمعنى التقليدي وهو بدقَّته الشكية المفرطة، مدين شيئًا ما لفلسفة «اللغة العادية» التي سادَت أكسفورد حين كان إيميس طالبًا بها (وهو تأثيرٌ واضح بصفة خاصة في الضوء الزائف الذي يُلقيه على المشكلات التي ليست بمشكلات)، وهو يزخر بالمفاجآت الصغيرة، وتحفظات ذهنية وقلب للأوضاع، مما يفكك على نحوٍ ساخر الكليشيهات والاستجابات الجاهزة.

وديكسون لا يردُّ على الفور على سؤال ولش عن عنوان مقالته، على الرغم من أن ما أخرسه «لم يكن ... هو أثر التكرار في الحديث الذي انقضى لتوِّه». فإذا لم يكن هذا هو السبب، فلماذا يذكره؟ هناك سببان لذلك: (١) التعليق بشكلٍ مجازي مسلٍّ على عادة ولش السخيفة بأن يردِّد شيئًا قاله جيم نفسه للتوِّ، وكأنما هو قد طرأ على ذهن ولش من فوره، (٢) أن ذلك يخلق تأخيرًا، لحظة صغيرة من التشويق الكوميدي، تزيد من قدر كشف السبب الحقيقي لصمت جيم، وهو شعور جيم بالحرج من اضطراره لتلاوة عنوان مقالته. وهو عنوان «كامل» بالمعنى التهكمي فحسب؛ إذ إنه يجسِّد كلَّ منحًى من مناحي الخطاب الأكاديمي الذي يزدريه جيم، «وكان ديكسون قد قرأ أو بدأ قراءةَ الكثير

من مثله»، والعبارة التي وُضعت تحتها خطًّا، تُنبئنا بالكثير عن ضجر جيم ونفاد صبره عند قراءته للأبحاث الأكاديمية، وليست هناك حاجةٌ للمزيد من التعليق على تحليله المدمر للعبارة الافتتاحية للمقالة، الذي يعمد فيه إلى إخضاعِ كلِّ كلمة ذات صيغة أكاديمية تقليدية لأسئلة هازئة، ويتبع ذلك إدانة من جيم، وهي صفة من صفاته المميزة لسوءِ ظنِّه الفكري، وهي حالة سوف يخلِّص نفسه منها دون قصد في النهاية، حين يُلقي محاضرتَه وهو ثَمِل عن «إنجلترا السَّكْرَى»، وبعد ذلك أخيرًا نعرف عنوان المقالة، وهو رمزٌ للدراسة الأكاديمية الجافة التي يعرفها الكثيرُ من القرَّاء الأكاديميِّين من معارفي معرفةً وثيقة. وكان يمكن للمؤلف أن يذكر عنوان المقالة توًّا بعد سؤال ولش عنه، دون أن يُخلَّ ذلك بالتماسك السردي، وإنما سيكون ذلك بخسارة كبيرة للأثر الكوميدي.

ويصور عجز جيم على نحوٍ ماديٍّ بأنه يركب في سيارة ولش، وضحية قيادته المفزعة، وعند ذلك تبدو أهمية العبارة التافهة الزائدة التي وردت في البداية، عن تطلُّع ديكسون من نافذة السيارة إلى الحقول الخضراء؛ ذلك أن جيم ينظر عبر النافذة نفسها بعد عدة لحظات، فيُفاجأ بوجود «وجه رجل يتفرَّس فيه على بُعد حوالي تسع بوصات»، وتمزج المفاجأة هنا بالتوافق مع النمط (عدم مهارة ولش). وتخلق الدقة الهادئة للغة، «على بُعد حوالي تسع بوصات» «امتلأ رعبًا» «عمد ولش إلى تعديلها»، شعورًا بالحركة البطيئة، مما يتناقض تناقضًا كوميديًّا مع السرعة التي يقترب بها الاصطدامُ المنتظر، ولا يُقال للقارئ على الفور ماذا يحدث، بل يُترَك كيما يستنبطَه، هو وشخصية جيم في الرواية، على نحوٍ مفاجئ ومفزع، والموضوعُ كلُّه موضوعُ الوقت الذي تتكشَّف فيه الأحداث.

الفصل الرابع والعشرون

الواقعية السحرية

وفجأة كانوا جميعًا يغنُّون الألحان الثلاثة أو الأربعة البسيطة مرة أخرى ويُسرعون بخُطى رقصاتهم، هاربين من الراحة ومن النوم، قاهرين الزمن، ومالئين برئاتهم القوة والعزم، كان الجميع يبتسمون، وانحنى «إيلوار» على فتاة كان يُطوِّقها بذراعه، وقال: الرجل الذي يستحوذ السلام عليه لا يكفُّ أبدًا عن الابتسام.

وضحكَت ودقَّت الأرض بقوةٍ أشدَّ وارتفعَت عدَّة بوصات فوق الإفريز، جاذبةً معها الآخرين؛ وسرعان ما كانوا جميعًا لا يطئون الأرض بأقدامهم؛ كانوا يدقُّون مرتين في المكان نفسه ثم يتقدَّمون خطوة واحدة إلى الأمام دون أن يلمسوا الأرض، أجل، إنهم كانوا يرتفعون فوق ميدان «ونسسلاو» وتمثِّل حلقتهم صورةً صادقة لإكليلٍ هائلِ الحجم يطير في الهواء، وجريتُ وراءهم على الأرض، وبقيتُ أتطلَّع إليهم وهم يُحلقون في الهواء، يرفعون ساقًا في البداية، ثم الأخرى، ومن تحتهم «براغ» بمقاهيها المزدحمة بالشعراء وسجونها الممتلئة بالخونة، وفي المحرقة كانوا ينهون حرقَ أحد النواب الاشتراكيين وأحد السرياليين، وصَعِد الدخان إلى السماء كفَأل حسن، وسمعتُ إيلوار المعدني يُنشد:

الحب يعمل، إنه لا يكلُّ ولا يتعب.

وجريتُ وراء هذا الصوت عبر الطرقات آملًا أن أبقى مع ذلك الإكليل من الأجساد التي ترتفع فوق المدينة، وتبيَّنتُ والشجن يعصر قلبي أنهم كانوا يطيرون كالطيور بينما أنا أسقط كالحجر؛ إن لهم أجنحةً وأنا لن يكون لي ذلك أبدًا.

ميلان كونديرا: كتاب الضحك والنسيان (١٩٧٨)

تتصف الواقعية السحرية بوقعِ أحداثٍ غريبة ومستحيلة في قصة تميل أحداثُها الأخرى إلى الواقعية، وقد ارتبطَت بصفة خاصة بالقصص المعاصر في أمريكا اللاتينية (مثلًا، أعمال الروائي الكولومبي غرسيا ماركيز)، بَيْد أننا نعثر عليها في روايات قارات أخرى؛ مثل روايات «جونتر جراس»، و«سلمان رشدي»، و«ميلان كونديرا»، وكلُّ هؤلاء الكُتَّاب قد عاصروا اضطراباتٍ تاريخيةً كبيرة، وعاشوا فتراتِ غليان شخصي رهيب، وهم يشعرون أنه لا يمكن تصويرُ كلِّ ذلك على «نحوٍ وافٍ» عبر خطاب الواقعية العادي. وربما عمل تاريخ إنجلترا الحديث، الخالي نسبيًّا من الصدمات، على تشجيع كُتَّابها على الاحتفاظ بالواقعية التقليدية. وقد جرى استيرادُ التنوع السحري في قصصنا من الخارج بدلًا من انبثاقه على نحوٍ طبيعي، رغم أن عددًا قليلًا من الروائيِّين الإنجليز قد سار على دربه، وبخاصة الروائيَّات اللواتي اعتنقنَ آراء حقوق النساء؛ مثل «فاي ولدون»، و«أنجيلا كارتر»، و«جانيت ونترسون». ونظرًا إلى أن تحدِّي قانون الجاذبية كان دائمًا حلمًا من أحلام الإنسان المستحيلة، فلا عجب أن تكثر في هذا النوع من القصص صور الطيران والارتفاع في الهواء والسقوط الحر، وفي رواية ماركيز «مائة عام من العزلة»، تصعد إحدى الشخصيات إلى السماء بينما كانت تنشر الغسيل. وفي بداية «سلمان رشدي» «آيات شيطانية»، تسقط الشخصيتان الرئيسيتان من طائرة جامبو انفجرَت في الجو، تتعلق إحداهما بأخرى ويتنافسان في الغناء إلى أن يحطَّا دون إصابات على أحد الشواطئ الإنجليزية المغطاة بالثلوج، أما بطلة رواية أنجيلا كارتر «ليالٍ في السيرك»، فهي بهلوانة تُدعى «فيفرس» ذات ريش رائع ليس مجردَ رداء للعمل، بل هو جناحان يُتيحان لها أن تطير، ورواية جانيت ونترسون «الجنس والكريز» تتضمن مدينة طائرة بسكانها؛ إذ إنه «بعد تجارب بسيطة قليلة، أصبح مؤكدًا أن الناس التي تهجر قانون الجاذبية، تهجرها الجاذبية». وفي القطعة المقتبسة من رواية «كتاب الضحك والنسيان»، يذكر الكاتب أنه قد شاهد حلقة من الراقصين يرتفعون في الهواء ويطيرون.

وكان «ميلان كونديرا» أحد الشبان التشيك الكثيرين الذين رحَّبوا بالانقلاب الشيوعي عام ١٩٤٨، آملين أن يخلق عالمًا جديرًا سعيدًا يقوم على الحرية والعدالة، وسرعان ما يخيب ظنُّه، «ويقول شيئًا كان من الأفضل ألَّا يُقال». فيُطرد من الحزب، وتُشكِّل تجاربُه بعد ذلك أساسَ روايته الأولى الجيدة «النكتة» (١٩٦٧). وفي روايته «كتاب الضحك والنسيان»، يستكشف أوجهَ السخرية العامة والمآسي الشخصية في تاريخ تشيكوسلوفاكيا الحديث، عن طريق نوعية أكثر انطلاقًا وتشظيًا، بطريقة في السرد الذي ينتقل بحريَّة بين التوثيق والسيرة والفانتازيا.

والإحساس الذي يشعر به الراوي بأنه طُرد من وسط زمالة البشر ومن الحزب، بأنه قد أصبح بلا هُوِيَّة، يستبين في صورة رمز استبعاده من حلقة الطلاب الراقصين الذين يحتفلون عادةً بالمناسبات التي يُقرُّها الحزب، وهو يتذكر يومًا معينًا في شهر يونيو ١٩٥٠، حين كانت شوارع براغ تزدحم مرة أخرى بالشبَّان والشابَّات يرقصون في حلقات وتنقَّلتُ من حلقة لأخرى، ووقفتُ أقرب ما أستطيع منهم، بَيْد أنه لم يُسمح لي بالدخول، وفي اليوم السابق جرى شنقُ سياسيٍّ اشتراكي وفنانٍ سريالي بوصفهما «أعداء للدولة»، وكان الفنان السريالي «زافيس كالاندرا»، صديقًا لبول إيلوار، الذي كان في ذلك الوقت أشهرَ شاعر شيوعي في العالم الغربي، وربما كان بمقدوره أن يُنقذه، ولكن إيلوار رفض أن يتدخل؛ فقد كان «مشغولًا تمامًا بالرقص في الحلقة الضخمة التي تُحيط ... بجميع البلدان الاشتراكية وجميع الأحزاب الشيوعية في العالم، مشغولًا تمامًا بإلقاء قصائدها الجميلة التي تدور حول السعادة والإخاء».

وبينما كان كونديرا يتجول في الطرقات، إذا به يلتقي فجأةً بإيلوار نفسه يرقص في حلقة من الشباب، «أجل، لا شك في هذا، براغ كلُّها تشرب نَخْبه. بول إيلوار!» ويشرع إيلوار في إلقاء إحدى قصائده السامية والإخاء، فتأخذ القصة في «التحليق» حرفيًّا وبلاغيًّا على السواء. وترتفع حلقةُ الراقصين من الأرض وتبدأ في الطيران في الفضاء، وهذا حدثٌ مستحيل بالطبع. بَيْد أننا نُعلق إنكارنا؛ لأن الحدث يعبِّر بقوة وبمرارة عن الشعور الذي كان ينمو تدريجيًّا في الصفحات السابقة؛ فصورة الراقصين وهم يرتفعون في الهواء، وهم لا يزالون يرفعون سيقانَهم في اتساق، بينما دخانُ ضحيَّتَين من ضحايا الدولة حُرقَت جثتاهما، يصعد في نفس الهواء، ترمز إلى خداع النفس الواهم للرفاق وتَوْقهم إلى إعلان طهارتهم وبراءتهم الذاتية، وعزمهم ألَّا يرَوا الرعب والظلم للنظام السياسي الذي يخدمونه، ولكن الصورة تعبِّر أيضًا عن حسد وعزلة شخصية الراوي المؤلف، وقد نُفيَ إلى الأبد من نشوة الرقصة الجماعية وأمنها، وإحدى صفات كونديرا الأشد جاذبية هي أنه لا يدَّعي لنفسه أبدًا مكانةَ البطل الشهيد، ولا يبخس أبدًا من الثمن الإنساني الذي يدفعه المنشقُّون.

ولا أدري كيف هي وقْعُ هذه القطعة المقتبسة في الأصل التشيكي، بَيْد أنها رائعةٌ في الترجمة الإنجليزية، ربما لأنها مصوَّرة تصويرًا بارعًا، وقد قضى كونديرا زمنًا يُعلِّم فنَّ السينما في براغ، والوصف الذي تحتويه القطعة يُظهر في تكوينه حسًّا سينمائيًّا، بالطريقة التي ينتقل بها منظورها بين بانوراما من الجو ونظرة الشوق إلى أعلى من

الراوي، بينما هو يجري في الطرقات، كما أن حلقة الراقصين بين الطائرة تُشبه «المؤثرات الخاصة» في الأفلام، ومن الناحية النحوية، تتألف هذه القطعة في معظمها من جملة واحدة بالغة الطول؛ عبارتها تُماثل «اللقطات»، يجمع بينها حرفُ الوصل البسيط «و» في سياق متدفق يرفض أن يُعطيَ أولوية لشعور الراوي الساخر ولا لشعوره، فكلا الشعورَين مرتبطان بطريقةٍ لا انفصام لها.

الفصل الخامس والعشرون

البقاء على السطح

وكان هناك الكثيرُ من المواضيع للحديث عنها؛ فقد سألَت فلورا وهي ترقد بكل ثقلها على هوارد: «ماذا يُخيفك؟» قال هوارد: «أعتقد أننا نتنافس بشدة في المجال نفسه، وهذا طبيعي؛ فدورها لا يزال وثيقَ الصلة بدوري، وهذا يُعيق نموَّها فيجعلها تشعر بالاضطرار إلى تدميري من الداخل.» تقول فلورا: «هل أنت مستريحٌ هكذا؟ ألَا أُثقل عليك؟» فيقول هوارد: «كلَّا.» تقول فلورا: «كيف تدمرك؟» يقول هوارد: «يجب عليها أن تعثر على نُقَط ضعفٍ عندي، إنها تريد أن تُقنع نفسها أنني زائف ومدَّعٍ.» وتقول فلورا: «إن صدرك رائع يا هوارد.» ويقول هوارد: «لا أظن ذلك ليس أكثر من أيِّ شخص آخر، كلُّ ما في الأمر أنني أتوقُ إلى تحقيق الأمور، أن أُدخِل بعض النظام على الفوضى، وهي ترى في ذلك نوعًا من الراديكالية.» وتقول فلورا: «آه يا هوارد، إنها أشطر مما كنت أظن، أهي تخونك؟» ويقول هوارد: «أظن ذلك، أرجو أن تُغيِّري وضعك فأنتِ تؤلمينَني.» وتهبط فلورا فترقد إلى جواره؛ ويبقيان هكذا ووجهاهما إلى السقف، في شقة فلورا البيضاء، وتسأل فلورا: «ألا تعرف؟ ألَا يهمُّك أن تعرف؟» ويقول هوارد: «لا»، وتقول فلورا: «ليس لديك أيُّ حب استطلاع، هاك موضوعًا مليئًا بعلم النفس وأنت لا تهتم به، لا عجبَ أنها تريد أن تدمرك.» قال هوارد: «نحن متفقان على أن يفعل الواحدُ منَّا ما يروقه.» وتقول فلورا: «غطِّي نفسك بالملاءة فالعرق يغمرك، هكذا يُصاب الناس بالبرد، وعلى أية حال، فأنتما باقيان معًا.» «أجل إننا باقيان معًا، ولكننا لا نثقُ ببعض.» وتقول فلورا: «آه، أجل» — وهي تنقلب على جنبها كي لا تنظرَ إليه، حتى إن ثديها الأيمن الضخم

ينغمر في جسده — وتُضيف وعلى وجهها تعبيرٌ حائر: «ولكن، أليس هذا تعريفًا للزواج؟»

مالكولم برادبري: رجل التاريخ (١٩٧٥)

لقد ألمحتُ سابقًا (الفصل ٩) أن الرواية هي أفضل الأشكال في الأدب السردي لتصوير النواحي الذاتية؛ فأوائل الروايات الإنجليزية — مثل «روبسون كروزو» لـ «ديفو»، و«باميلا» لـ «ريتشاردسون» — استخدمَت اليوميات والرسائل لتقديم الأفكار الداخلية لشخصياتها في واقعية لم يسبق لها مثيل، ويمكن النظر إلى النمو اللاحق للرواية، حتى جويس وبروست على الأقل، في صورة استكشافٍ للوعي على نحوٍ تدريجي من العمق والدقة؛ ولذلك حين يختار أحدُ الروائيِّين البقاءَ على سطح السلوك الإنساني، فإننا نسجِّل غيابَ العمق النفسي باهتمام. تشربه الدهشةُ بل وربما القلق، حتى لو لم نتمكَّن من تحديدِ سبب ذلك على الفور.

ورواية مالكولم برادبري «رجل التاريخ»: رواية من ذلك النوع، هي تدور حول مدرِّس جامعي لعلم النفس، كتب لتوِّه كتابًا عنوانُه «هزيمة الخصوصية»، يُعالج فيه فرضيةَ أنه لم تَعُد هناك نفوسٌ ذات خصوصية؛ فهوارد كيرك يؤمن أن النفس قد أصبحت مفهومًا بورجوازيًّا عفى عليه الزمن، وأن أفراد الجنس البشري هم بالأحرى ربطةٌ من ردود الفعل المنعكسة، وأن السبيل الوحيد لأن يُصبح المرء حرًّا، هو أن يُحدد حبكة التاريخ (بمساعدة علم الاجتماع الماركسي) ثم يتعاون معها، وحين يُبْقِي الخطاب الروائي على سطح السلوك والبيئة، فهو يقلِّد تاريخ الفلسفة الكئيبة غير الإنسانية للحياة، على نحوٍ يبدو وكأنه يسخر منها، بَيْد أنه لا يعطي القارئ وجهةَ نظر معينة، يمكنه عن طريقها أن يشجُبَ تلك الفلسفة أو يلغيَها، وعلى الرغم من أن القصة تُروى بصفة رئيسية، من وجهة نظر هوارد كيرك، بمعنى أنه حاضر في معظم الأحداث التي تَصِفها الرواية، فإن السرد القصصي، لا يُمكِّننا من الحكم على دوافعه عن طريق السماح لنا بالدخول إلى عالم أفكاره الخاصة، وينطبق الأمرُ نفسُه على بقية الشخصيات، بمَن فيهم خصوم كيرك.

وتتكون الرواية من وصفٍ وحوار، ويركز الوصف بصورة مركَّزة على أسطح الأشياء: ديكور منزل كيرك، المعمار الكئيب غير الإنساني لمباني الحرم الجامعي، السلوك الخارجي لأعضاء هيئة التدريس والطلاب في الندوات واللجان والحفلات، ويجري تقديمُ الحوار على نحوٍ مسطح، موضوعي، دون تفسير مُمحَّص من الشخصيات، ودون أيِّ تنوع على

كليشيهات الحديث التي لا صفةَ لها، قال، قالت، سأل، سألت، ودون حتى فصل كلام كل شخص في سطر جديد، ويتأكد «لا عمق» الخطاب بصورة أكبر عن طريق تفضيل استخدام الزمن الحاضر؛ ذلك أن استخدام الزمن الماضي في السرد التقليدي يلمح إلى أن السارد يعرف القصة بكاملها، وأنه قد انتهى من تقييمها بالفعل، وفي الرواية، يتتبع الخطاب السردي، بصورة سلبية، الشخصياتِ وهي تتحرك من لحظة إلى أخرى تجاه مستقبل غير معروف.

والأثر الذي يخلفه هذا التكنيك، وهو أثرٌ فكاهي ومزعج في الوقت نفسه، مدهش بوجه خاص في مشاهد الجنس التي يتوقع المرء فيها عادةً بيانًا للعواطف والأحاسيس الداخلية لشخصية واحدة على الأقل، في القطعة التي اقتبسناها هنا، يرقد هوارد كيرك في الفراش مع زميلته «فلورا بنيدورم» التي تحبُّ إقامة علاقات مع الرجال ذوي المشاكل الزوجية؛ ذلك لأن لديهم الكثيرَ مما يقولون وقد زادت حميَّتُهم من جرَّاء المناورات الأسرية المعقَّدة التي هي مجال التخصص الدراسي لفلورا؛ وهما في هذه القطعة يتحدَّثان عن علاقة هوارد بزوجته بربارا.

وهناك بالطبع فكاهة ملازِمة لفكرة تعاطي الجنس كوسيلة للكلام، خاصة عن زواج العشيق، وفي التضاد بين الاتصال الجسماني الحميم لجسدَي الشخصيَّتَين، وبين النزعة الفكرية التجريدية للحديث الذي يدور بينهما، بَيْد أن هناك ما هو أكثر من التنافر الفكاهي في الطريقة التي يتراوح بها الحوارُ ما بين الجسماني والعقلي، التافه والجاد؛ فحين يقول هوارد إن زوجته تُريد أن تُقنع نفسها بزيفه وادِّعائه يوضِّح القضية الرئيسية للرواية، وتُحاول فلورا في البداية أن تتحاشاها بلفتة تجاه الإيروسية: «إن صدرك رائع يا هوارد.» ورده: «وصدرك أنت أيضًا يا فلورا.» مضحك، ولكن على حساب مَن تكون الفكاهة؟ لا بد لنا أن نحدد موقفنا، مثلما يتعيَّن علينا تجاه السؤال الأكثر أهمية، وهو هل هوارد زائف ومدَّعٍ؟ أو هل أن تَوْقه إلى «تحقيق الأمور» هو نوع من الأمانة، مَظهر من مظاهر النشاط في عالم من الخمول الأخلاقي؟ ويؤدي غياب الولوج إلى داخلية الشخصيات، يساعد على البتِّ في هذه الأسئلة، إلى إلقاءِ عبءِ تفسيرِ كلِّ ذلك على كاهل القارئ.

وقد وجد الكثيرون أن افتقارَ النص إلى التعليقات وإلى إعطاء مؤشرات لا إبهامَ فيها على الطريقة التي يمكن بها تقييمُ الشخصيات؛ شيءٌ مزعجٌ؛ بَيْد أن هذا بلا شك هو مصدرُ القوة والإبهار فيه، ومن الشيِّق في هذا الصدد، أن نُقارن الصياغة التليفزيونية التي قدَّمتها الـ بي. بي. سي. عن الرواية؛ فالنصُّ الذي كتبه كرستوفر هامتون، أمينٌ تمامًا

للرواية الأصلية، والإنتاج جيد للغاية من ناحية التمثيل والإخراج، وكان «أنتوني شير» مدهشًا في دور هوارد كيرك، بَيْد أنه كان عليه بوصفه ممثلًا، أن يُعطيَ تفسيرًا للدور، وقد اختار، ربما بصورة لا مفرَّ منها، يقدِّم هوارد كيرك بوضوح بوصفه مراوغًا ومستغلًّا حقيرًا للآخرين في سبيل منفعته الشخصية، وبهذا استرجعَت الصيغة التليفزيونية عبءَ التفسير، وهو ما ألقَته الرواية الأصلية في ملعب الجمهور، وكانت بذلك، رغم إمتاعها الكبير، عملًا أقلَّ كثافة. (ويجب القول أيضًا إنه في تقديم المشهد الذي اقتبسناه هنا من الرواية، انصرف انتباهُ المُشاهد عن الحوار بفعل الجمال البادي لصدر فلورا بنيدورم!)

الفصل السادس والعشرون

التصوير والتقرير

«إنك يا بُنيَّ ميَّالٌ للعاطفة إلى حدٍّ كبير، وقد ركَّزتَ محبَّتَك المطلقة على تلك الفتاة، إلى درجة أنه إذا طلَب منك الله تعالى أن تتركَها، لأثَّر ذلك الفراقُ عليك تأثيرًا عظيمًا، وعلى ذلك، صدِّقني إذا قلتُ لك إن المسيحيَّ الحقَّ يجب ألَّا يضعَ عواطفَه في أيِّ شخص أو أيِّ شيء دنيوي، بالصورة إذا استدعَت معها القدرةُ الإلهية أن تحرمَه منها، يكون قادرًا على تقبُّل ذلك الحرمان في هدوء وسلام وغبطة.»

وفي تلك اللحظة، دخل أحدهم إلى الغرفة مسرعًا ليُخبرَ مستر آدمز أن ابنَه الأصغر قد مات غريقًا، وبقيَ القَسُّ صامتًا عدة لحظات، ثم أخذ يذرع الغرفة جيئةً فقد استجمع قواه بما يكفي، كلٌّ يحاول مواساةَ القس، مستخدمًا في ذلك الكثيرَ من الأقوال التي كان القَسُّ يُردِّدها في مواعظِه، في المناسبات الخاصة أو العامة على السواء (فقد كان معروفًا عنه أنه عدوٌّ لدودٌ للعواطف، وأن أكثر عظاته تنصبُّ على وجوب قهرها عن طريق الحُجَّة والقناعة)، بَيْد أن القَسَّ لم يكن مقدوره أن يَعِيَ نصائحَه الآن.

قال: «يا بُنيَّ، لا تطلب مني المستحيل، لو أن الأمر كان يتعلق بابنٍ آخر من أبنائي لصبرتُ على ذلك، ولكن ابني الأصغر، أعزهم عندي، سلوى شيخوختي!»

«تصوَّر أن المسكين قد انتُزع من الدنيا وهو لم يكَد يدلف بعدُ إليها! ألطفُ الأطفال وأحسنُهم طباعًا، الذي لم يفعل أيَّ شيء أبدًا يُضايقني لقَّنتُه صباح اليوم بالذات أولَ درس في دروس QUAE GENUS، ها هو الكتاب الذي بدأ يتعلم فيه، يا لَلطفل المسكين! لن يُفيدَه الآن أيُّ شيء من هذا، كان يمكن أن

يُصبح أفضلَ الأساتذة وفخر الكنيسة، هذه الصفات وتلك الأخلاق، نادرًا ما تجتمع في شخصٍ في مثلِ سنِّه.»

وقالت مسز آدمز: «وعلاوة على ذلك كان صبيًّا وسيمًا، وكانت قد أفاقَت من إغماءة بين يدَي فاني»، حين سمعت الخبر الحزين.

وبكى القَسُّ قائلًا: «يا لَجاكي المسكين! ألن نراه مرة أخرى؟»

وقال جوزيف: «بالطبع ستراه؛ في عالم أفضل، سوف تلتقيان مرة أخرى ولن تفترقا بعدها أبدًا.»

وأعتقد أن القَسَّ لم يسمع تلك العبارة؛ لأنه لم يكن ليُصغيَ لما يقوله جوزيف وكان مستمرًّا في شكواه، بينما الدموع تنساب بغزارة على وجنتَيه، وصاح أخيرًا «أين هو صغيري العزيز؟» وكان على وشك الخروج من المنزل حين وجد نفسَه، لبالغِ دهشتِه وفرحِه، ذلك الفرح الذي لا شك سيُشاركه القارئ فيه، وجهًا مع ابنه، ذاك الذي كان، رغم بللِه الشديد، ما يزال حيًّا ويجري نحو أبيه في لهفة.

هنري فيلدنج: جوزيف أندروز (١٧٤٢)

يتناوب الخطاب القصصي دومًا بين أن يصوِّر لنا ما حدث وأن يقرِّر لنا ما حدث وأن يُخبرنا به. وأنقى شكل من أشكال التصوير هو الكلام المقتبس للشخصيات، وفيه تُصوِّر اللغةُ الحدثَ تصورًا تامًّا (لأن الحدث هو شيء لغوي). أما الإخبار في أنقى أشكاله فهو التلخيص الذي يقوم به المؤلف، وفيه يمحو تحديد وتجريد لغة الراوي فردية وخصوصية الشخصيات وأعمالها؛ ولذلك السبب، فإن الرواية التي تُكتب كلها في صورة تلخيص للأحداث، لا يمكن قراءتها بسهولة، بَيْد أن للتلخيص فوائدَه: فهو يعمل، مثلًا، على الإسراع بإيقاع القصة، ويدفع بنا إلى المرور سريعًا على أحداث قد تكون غيرَ مشوقة، أو مشوقة أكثر من اللازم، بحيث تعمل على تشتيتِ انتباهنا إذا زادت عن الحد، ومن السهل دراسةُ أثرِ كلِّ هذا في عمل هنري فيلدنج؛ لأنه كان يكتب قبل أن يتمَّ اكتشافُ تقنيةِ الأسلوب الحر غير المباشر؛ حيث ينصهر معًا كلامُ المؤلف وكلام الشخصيات (انظر الفصل ٩)؛ ففي روايات فيلدنج تستبين الحدود ما بين هذين النوعين من الخطاب على نحوٍ لا لبس فيه.

والقسُّ أبراهام آدمز رجلٌ محسن كريم لا يهتمُّ بمتاع الحياة الدنيا، ولكنه أيضًا شخصية كوميدية من الطراز الأول — أحد أعظم الشخصيات الكوميدية في الرواية

الإنجليزية — لأنه يقع على الدوام في أمور متناقضة؛ فهناك دائمًا تفاوتٌ بين فكرته الخاصة عن العالم (المليء بالأشخاص المحبِّين للخير مثله) وبين ما عليه العالم في الواقع (مليء بالانتهازيِّين الأنانيِّين)، وبين ما يدعو إليه (مسيحية أكثر صرامة وجمودًا)، وبين ما يمارسه (رابطة إنسانية فطرية مشتركة)، وهذا التناقض بين الوهم والحقيقة (الذي استعاره فيلدنج باعترافه من تصوير سرفانتس لدون كيخوته) يجعل منه شخصيةً فكاهية على الدوام، ولكنها شخصيةٌ محبَّبة؛ لأن قلبه يقع في موقعه الصحيح حتى ولو كانت أحكامُه لا يُوثَق بها.

وفي تلك الفقرة، يُحاضر القَسُّ آدمز بطلَ الرواية جوزيف عن تَوق هذا الأخير إلى الزواج من حبيبته فاني، التي التقى بها ثانيةً لتوِّه بعد فراقٍ طويل مليء بالأخطار، ويُخضع آدمز الشابَّ لموعظة طويلة، محذِّرًا إيَّاه من وباء الشهوة، ومن عدم وضع ثقة المرء في القدرة الإلهية، وهو يستعين بمثال إبراهيم في العهد القديم، الذي كان على استعداد للتضحية بابنه إلى الله لو لزم الأمر، وقد وردَت الموعظة بكاملها، «مصوَّرة»، وما كاد آدمز يُعلن أن علينا دائمًا أن نقبلَ بهدوء التضحية التي يطلبها الله منَّا، حتى تتعرَّض مبادئُه للاختبار على نحوٍ قاسٍ: «وفي تلك اللحظة، دخل أحدُهم إلى الغرفة مسرعًا ليُخبرَ السيد آدمز أن ابنَه الأصغر قد مات غريقًا»، وهذا هو أبسط نوع من أنواع التلخيص، وكلمة «يخبر» تبدو باردةً ورسمية في سياقها، كما أننا لا نعرف مَن هو الذي قام بذلك الإخبار، ويتم أيضًا تلخيصُ لوعات الأب المحزون، ومحاولات جوزيف مواساتَه، بَيْد أن رفضَ آدمز لنُصح جوزيف «مصوَّر»، ومسرود بالكامل، فقال «يا بني، لا تطلب مني المستحيل …» من أجل التأكيد على التناقض بين عملِ القَسِّ وعظاتِه.

وفيلدنج يقوم بلعبة خطرة هنا؛ فمن ناحية يقوم بتسجيل التناقض بوصفه التأكيد الكوميدي لصفة مألوفة في التشخيص، ومن ناحية أخرى، ليس هناك شيءٌ فكاهيٌّ في شأنِ موتِ أحد الأطفال؛ ولذلك فإن ميلَنا إلى الابتسام من إخفاق أبراهام آدمز في التشبُّه بسميِّه التوراتي في تضحية، يحدُّ منها دراميَّةُ موقفِه وطبيعيَّةُ حزنِه، ونحن نتردَّد ولا ندري كيف نستجيب.

ومع ذلك، فقد أعدَّ فيلدنج مخرجًا من تلك الورطة، بالنسبة للشخصية والقارئ على حدٍّ سواء؛ فبعد سطور قليلة أخرى من الرثاء من مستر ومسز آدمز، ومحاولات لا مُجدية من جوزيف لمواساتهما، يكتشف آدمز بعد كلِّ شيء أن ابنَه لم يغرق، وبالطبع لم يَطُل الوقت بآدمز، قبل أن يواصل بنشاط موعظته لجوزيف، عن الرضوخ المسيحي لأوامر الله.

وكان تفسير الراوي لعدم وفاة الطفل هو أن «الشخص الذي حمل نبأ المأساة كان توَّاقًا بطبعه، مثل بعض الناس الذين لا ينطقون من أسباب موضوعية، إلى نقلِ الأخبار السيئة؛ ولما كان قد شاهد الطفل يقع في النهر، قام، بدلًا من أن يهرع إلى معونته، بالجري مباشرةً ليُخبرَ الأب بالمصير الذي توقَّع أن يكون محتومًا»، وتركه كيما يُنقذَه شخصٌ آخر، وهذا التفسير مقبول في جزء منه؛ لأنه ينتمي إلى سلسلة من الأمثلة على الحماقة والشرور البشرية، التي وردَت طوال الرواية، وفي جزء آخر لأنه جاء بسرعة جدًّا بعد وقوع الحدث، ولو أن شخصيةَ حاملِ الخبر السيِّئ، قد فُصِّلت بعضَ الشيء، وورد حديثُه الذي يَصِف الحادث بصيغةِ الحديث المباشر، لجاء إيقاعُ المشهدِ كلِّه أكثرَ واقعية، ولكان أثرُه الانفعاليُّ تامًّا، ولكانت ظروفُ غرقِ الطفل قد اكتسبَت خصوصيةً مؤلمة، ولضاعَت بذلك النبرةُ الكوميدية للرواية ضياعًا لا مردَّ له، وفي تلك الحالة، حين يظهر أن الخبرَ كان كاذبًا، كنَّا سنشعر نحن القرَّاء أن المؤلف قد استغلَّنا، وتجنَّب فيلدنج هذه الآثار غير المستحبة عن طريق الاستخدام الحصيف للتلخيص.

الفصل السابع والعشرون

التحدث بأصوات مختلفة

كان «كريستي» هو الأعزب، محط الأنظار في ذلك العالم؛ فبينما كانت ثلوج الشتاء تنتشر في كلِّ مكان شهرًا وراء شهر، ونصف أوروبا يتضوَّر جوعًا، وقاذفات القنابل تحمل الغذاء لألمانيا بدلًا من القنابل، والغاز يتضاءل إلى شعلة واهية، وأنوار المصباح الكهربائية تخفق، والغرباء يتجمَّعون مع بعضهم البعض طلبًا للسلوى — كان كريستي يتلألأ أمام «جريس» كشعاع الأمل والرجا، كان يُبهرها كرمزٍ للرجولة في صراحته واعتداله (ولكن في حدود الزواج فحسب)، كان كريستي هو مطمح جريس، لم يكن يهمُّها الحصول على شهادة أو وظيفة ولا إعجاب مَن حولها، لا شيء من هذا، كريستي وحسب.

كانت تحبُّه، أجل، تحبُّه كلَّ الحب، كانت دقَّات قلبها تتسارع عند رؤيته، وتلتهب أحشاؤها بالشوق، بَيْد أنها لن تستسلمَ لأحضانه ولا يمكنها أن تفعل ذلك، وهو يصطحبها في قاربه، في غاية التهذيب «أجل، إنه يُحسن ركوبَ البحر»، وتسلُّقَ الجبال، حيث يكون أقلَّ تهذيبًا، «أجل، إنه يُحسن التسلُّق»، وهو يعرض أن يشتريَ لها شقَّة، «أجل، إن معه ما يُمكِّنه من ذلك»، ولكنها لا تقبل ذلك، لا أريد مجوهرات، شكرًا يا كريستي، لا أريد ساعاتِ يد، لا أريد هدايا، لا أريد رشاوى يا عزيزي، شكولاتة، أجل، شكرًا! وزهور الأوركيد ودعوات للعشاء وتاكسي للعودة إلى البيت وقُبلة، أجل وأجل يمكنك أن تلمس صدري (يا لَك من شقي!) وبسرعة، بسرعة، مساء الخير يا كريستي، يا صاحبي، يا حبيبي يا أعزَّ الأعزاء، إني أُضحِّي بحياتي من أجلك ولكنني لن أنام معك.

ويتوقف كريستي في حي «سوهو» في طريقه إلى بيته، ويقضي ساعة مع إحدى العاهرات، فكيف يمكنه بغير ذلك أن يتحمل؟

إنها تحبُّه وتريد الزواج منه، فكيف يمكنها بغير ذلك أن تتحمل؟

فادي ولدون: الصديقات (١٩٧٥)

في الفصل السابق، ألمحتُ وأنا أناقش التناوبَ المتوازن بين التقرير والتصوير، في رواية هنري فيلدنج «جوزيف أندروز»، أن أيَّ رواية مكتوبة بحالها في شكل تلخيص للأحداث لن تكونَ روايةً مقروءة، بَيْد أن عددًا من الروائيِّين المعاصرين قد قطعوا عامدين شوطًا بعيدًا في هذا الاتجاه، دون أن يتعينَ عليهم دفع هذا الثمن الباهظ؛ فالسرد الذي يعتمد على طريقة التلخيص يبدو مناسبًا لذوقنا الحديث فيما يتعلق بالسخرية وسرعة الإيقاع والتركيز، وهي طريقة فعَّالة بوجهٍ خاص، لتناوُلِ عددٍ كبير من الشخصيات، ولقصةٍ تُبسط أحداثُها عبر فترة طويلة من الزمن، دون أن تقعَ في مستنقع الإيقاعات الزمنية البطيئة، والتفاصيل الكثيفة التي وقعَت فيه الرواية الكلاسيكية (وقد استخدمتُ أنا نفسي هذه الطريقةَ في روايةٍ عنوانها «ما هي إمكانياتك؟») بَيْد أنه لا بد من الحرص على ضمان ألَّا يُصبحَ أسلوبُ التلخيص متماثلًا في كلماته وعبارته بصورة رتيبة، وتشتهر روايات «فاي ولدون» التي تستخدم التلخيصَ بكثرة، بإيقاعها السردي المحموم وبحيوية أسلوبها على حدٍّ سواء.

وتقصُّ رواية «الصديقات» أحوالَ ثلاث نساء خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، مع التركيز على تجاربهن الجنسية والزوجية، على خلفية من العادات الاجتماعية التي تتغير بسرعة، وهي تُصور النساءَ عمومًا بوصفهن ضحيةً لا حيلةَ لهن لغرائزهن وقلوبهن، يشتقنَ إلى الأزواج والمحبِّين، حتى لو لم يلقينَ منهم إلَّا الإساءة والخيانة، ويُصور الرجال أيضًا كضحايا لا حيلة لهم، لأنانيَّتِهم وشهيَّاتِهم الجنسية، بَيْد أنهم بطبيعتهم ميالون للتنقل بين النساء، قد استفادوا من الانفتاح الأخلاقي الذي طرأ على المجتمع أكثر من استفادة الشخصيات النسائية، ولكن القطعة المقتبسة هنا تتناول فترةً أسبق من ذلك الانفتاح، في أربعينيات القرن العشرين، حين لم يكن الفتيات المحتشمات يفعلنَ ما تفعله فتياتُ اليوم، وكان بوسعهن استغلال تلك الفرضية للمساومة في الحرب الدائرة بين الجنسين، وجريس في الواقع ليست عذراء، ولكنها تتظاهر بذلك، فهي تعلم أن كريستي «يشعر أن العذرية شيء أساسي لدى المرأة التي يحبُّها، بينما هو يبذل قصارى جهده كيما يُخلصَها من تلك العذرية»، وهكذا يقع كلا الشخصيَّتَين بصورة كوميدية في التناقض والنفاق.

وتُصور الفقرة الأولى من القطعة سياقَ الفترة التي تحكي عنها — التقشف، نقص المواد، الحرب الباردة — في توالٍ سريع من الصور، كالمونتاج السينمائي، ثم تُقابل بصورة ساخرة بين انشغالِ بالِ جريس بعاطفتها الخاصة، وبين أوجه الشقاء والقلق العامة؛ فبينما يتضور نصفُ أوروبا جوعًا، لا تستطيع جريس أن تفكر إلَّا في الطريقة التي تُقنع بها كريستي أن يتزوجَها، وقد نسيَت تمامًا طموحاتِها في أن تُصبح رسَّامة (فهي طالبة في كلية «سليد» في هذه النقطة من نقاط الرواية): «كان كريستي هو مطمح جريس، لم يكن يهمُّها الحصول على شهادة أو وظيفة ولا إعجاب مَن حولها»، ويبدأ الخطاب هنا في الانتقال من تلخيص للأحداث إلى تلخيص لأفكار جريس، وهو شيء يبدو أكثرَ ظهورًا في نهاية الفقرة التالية.

والواقع أن ما نجده هنا ليس أسلوبًا واحدًا متسقًا كصوت المؤلف في رواية فليدنج «جوزيف أندروز»، بل مزيجًا متعددًا من الأساليب، أو الأصوات، تُصوَّر من خلالها المناوشاتُ الجادَّة والفكاهية للتودُّد بين كريستي وجريس بصورة ولكن موجزة: «كانت تحبُّه، أجل، تحبُّه كلَّ الحب، كانت دقاتُ قلبِها تتسارع عند رؤيته، وتلتهب أحشاؤها بالشوق»، ويبدو الراوي هنا وكأنه قد استعار الخطابَ الأدبيَّ التقليديَّ للحب — الخطابات الغرامية، الشعر الغرامي، القصص الغرامية؛ فعبارة أنها لا يمكنها الاستسلام لأحضانه هي إكليشيه مأخوذ بحرفة من قصص «ميلز وبون» الرومانسية — وتُبرز صفتُها الساخرة زيفَ سلوك جريس، والعبارات التي وردت بين قوسين في الجملة التالية (أجل إنه يُحسن ركوب البحر ... أجل إنه يُحسن التسلُّق ... أجل إن معه ما يُمكِّنه من ذلك) قد تَبِين عن الراوي الذي يستبق أسئلة القارئ، مسلِّمًا بتأخر إيراد تلك المعلومات، ولكنه لا يعتذر عن ذلك التأخير، أو ربما تكون تلك العبارات أصداء لتفاخر جريس بكريستي أمام صديقاتها. (وثَمة تعقيدات أخرى هي أن الراوي تقوم بدوره إحدى أولئك الصديقات واسمها كلو، وهي تكتب عن نفسها بضمير الغائب وتتقمص الروائي في معرفته الشاملة بالأفكار الداخلية للشخصيات الأخرى).

«لا مجوهرات، شكرًا يا كريستي، لا ساعات يد، لا هدايا، لا رشاوى يا عزيزي ... شكولاتة، أجل، شكرًا!» هذا كلُّه مثله مثل بقية الفقرة، هو من الناحية النحوية كلامُ جريس المباشر، ولكنه لا ينحصر بين علاماتِ تنصيص في النص، كما أنه ليس تسجيلًا لأقوالٍ ردَّدَتْها جريس في مناسبة واحدة، إنما هو كلام مباشر يؤدي عمل التلخيص، واختصار لما قالَته جريس في عدة مناسبات مختلفة أو جال بخاطرها أو ضمنًا، من

الممكن أن تكون قد قالت «مساء الخير»، وربما أيضًا «يا صاحبي، يا حبيبي، يا أعز الأعزاء»، ولكن المستحيل هو أن تكون قد قالت «إني أُضحِّي بحياتي من أجلك ولكني لن أنام معك»، وهو سطرٌ يبدو أنه قد خطر على بالها من مصدر أدبي لا تتذكره جيدًا، والقطعة عبارة عن فقرتَين قصيرتَين متسقتَين، تُلخصان المأزق الجنسي في صوت سردي يردِّد أصداءَ حججِ كلِّ شخصية على نحوٍ جافٍّ.

وهذه القطعة مثالٌ صادق، ولا يمنع ذلك أن تكون نموذجًا لصفة من صفات النثر الروائي، التي أطلق عليها الناقدُ الروسي ميخائيل باختين «تعدد الأصوات»، وأحيانًا «التحاورية» (قد يرغب القُرَّاء الذين ينفرون من النظرية الأدبية في تخطِّي بقية هذا الفصل، رغم أن موضوعه يتجاوز الاهتمامَ بالنظريات؛ إذ إنه يتكلم في لُبِّ تمثيل الرواية للحياة)، فوفقًا لباختين، تتصف لغة الملحمة والشعر الغنائي التقليديَّين، ولغة العرض النثري، بأنها «مونولوجية»، أي تسعى إلى أن تفرض على العالم رؤيةً واحدة أو تفسيرًا مفردًا عن طريق أسلوب وحدوي مفرد، أما الرواية فهي على نقيض ذلك «تحاورية»، تشتمل على أساليب، أو أصوات مختلفة كثيرة، تتكلم مع بعضها البعض، ومع أصوات أخرى خارج النص، خطاب الثقافة والمجتمع على إطلاقهما، وتقوم الرواية بذلك بطرق متعددة؛ ففي أبسط مستوى، هناك تناوب صوت الراوي وأصوات الشخصيات التي تُقدَّم حسب الصفات اللغوية الخاصة بطبقتها ومنطقتها الجغرافية ومهنتها وجنسها، وغير ذلك، ونحن نأخذ هذه الأمور في الرواية كشيءٍ مسلَّم به، بَيْد «أنها كانت ظاهرةً نادرة نسبيًّا في الأدب القصصي قبل عصر النهضة، وهناك لقيطٌ في رواية تشارلز ديكنز صديقنا المشترك اسمه «زقزق» تتبنَّاه سيدةٌ عجوز تُدعى «بتي هجدن».» والتي ترى أنه موهوب على نحوٍ خاص، وهي تقول: «ربما لا يخطر على بالك، ولكنَّ زقزق قارئٌ جميلٌ للصحف، وهو يقلد رجال الشرطة بأصوات مختلفة.» والروائيون يُقلدون رجال الشرطة بأصوات مختلفة.

وقد كتب باختين: «وبالنسبة للفنان الذي يستخدم النثر، يملأ العالمَ بكلمات الناس الآخرين، الذين يجب عليه أن يطوف وسطهم، وأن يكون بمقدوره إدراكُ كلامهم بآذانٍ واعية، ويجب عليه أن يقدِّم هؤلاء الآخرين في مستوى سطح خطابه الذاتي، وإنما بطريقة لا يدمر بها ذلك المستوى.» وبوسع الروائيِّين القيام بذلك بطرق متعددة؛ فعن طريق تكنيك الأسلوب الحر غير المباشر (انظر الفصل ٩)، بوسعهم أن يمزجوا بين صوتهم وأصوات شخصياتهم من أجل عرض الأفكار والعواطف، وبوسعهم أن يخلعوا

على صوتهم السردي الذاتي نوعًا مختلفًا من التلوين لا دخل له بالشخصية؛ فهنري فيلنج، مثلًا، يسرد قصتَه بأسلوب تهكمي-بطولي، مطبِّقًا لغةَ الشعر المحلي الكلاسيكي والنيوكلاسيكي، على المشاحنات السوقية أو اللقاءات الغرامية، وهناك وصفةٌ لجهود مسز وترز لإغراء توم جونز، بطل الرواية المسمَّاة باسمه، هما يتناولان العشاء:

> أولًا، من عينَين زرقاوَين جميلتَين، اللتين تُطلِق مُقلتاهما الزاهيتان برقًا لامعًا، طارَت نظرتان غراميتان حادَّتان، ولكن لحسن حظِّ البطل، وقعتَا على شريحة كبيرة من اللحم كان ينقلها في تلك اللحظة إلى طبقِه، ففقدتَا قوتهما دون أن تُحدثا أيَّ ضرر.

وهكذا، وقد أطلق باختين على هذا النوع من الكتابة «الخطاب الثنائي التوجه»؛ فاللغة تقوم في وقت واحد بوصف الحدث وتقلِّد أسلوبًا معينًا في الكلام أو الكتابة، وفي هذه الحالة يتم خلقُ أثرٍ من آثار المحاكاة التهكمية؛ لأن الأسلوب لا يتفق مع الموضوع؛ ولذلك تبدو اللوازم الكلامية سخيفة وزائفة، بَيْد أن الهُوَّة التي تفصل الموضوع والأسلوب هي أقل ظهورًا في رواية فاي ولدون؛ لأن اللغة التي تستعيرها من الروايات الأدبية الرومانسية والمجلات النسائية البرَّاقة تتفق مع الموضوع، مع بعض المبالغة وكثير من الكليشيهات، وربما وجب أن يَصِف المرءُ هذا النوع من الكتابة بطريقة «القص واللصق»، عنه بطريقةِ المحاكاة التهكمية، أو أن يستخدم اصطلاحَ باختين نفسه «الأسلبة» (إخضاع الأسلوب لطابع أو نمط معين)، وتصنيفُ باختين لمختلف مستويات الكلام في الخطاب الروائي تصنيفٌ معقد، ولكن نقطته الرئيسية بسيطة؛ فلغة الرواية ليست بلغة، بل مزيج من الأساليب والأصوات، وهذا بالتحديد هو ما يجعلها شكلًا أدبيًّا ديمقراطيًّا ومناهضًا للشمولية؛ حيث لا يكون أيُّ موقف أيديولوجي أو أخلاقي معصومًا من الطعن فيه ومخالفته.

الفصل الثامن والعشرون

حِسٌّ من الماضي

لم يكن رصيف البناء الكبير يخلو من الناس في ذلك الصباح؛ كان هناك صيادون يُصلحون شباكَهم وأدواتِ صيدهم، أو يُعدِّون السِّلال الخاصة بالكابوريا وأبو جلمبو، وكان هناك كذلك أناسٌ من طبقات أعلى، زائرون مبكرون، وسكان محليُّون، يتمشَّون إلى جوار البحر الذي كان لا يزال فائضًا وإن كان قد هدأ الآن، ولاحظ «تشارلز» أنه لا يوجد أثرٌ للمرأة التي كانت تُحدِّق فيه، بَيْد أنه لم يفكر مرة أخرى فيها، أو في منطقة «الكُب»، وحث السَّير بخطوة سريعة مرنة تختلف تمامًا عن طريقةِ سيرِه المتمهل في المدينة، على طول الشاطئ نحو هدفِه، عند جرف «وير كليفز».

ولو رأيتَه لابتسمتَ؛ لأنه كان مجهَّزًا على أفضل وجهة للمهمة التي أمامه، كان يرتدي حذاءً برقبةٍ متينًا مطوَّقًا بالمسامير، و«توزلوك» من الكتَّان طويلًا كيما يطوِّقَ بنطلونه «النورفوك» المصنوع من قماش الفانلة الثقيلة، وكان يرتدي معطفًا ضيقًا شديد الطول يلائم ما تحته، وقبَّعة من الكتَّان لونها بيج وذات حوافَّ مرفوعةٍ إلى أعلى وعصًا غليظة كان قد اشتراها وهو في طريقه إلى منطقة «الكُب»، وحقيبة ظهر جسمية، بوسعك لو هززتَها أن تسقط منها مجموعةٌ كاملة من المعاول والمظاريف والكراسات وعُلَب العينات والقودايم وما لا يعلمه إلا الله، فليس هناك من شيء يستغلق على أفهامنا أكثر من إفراط أهل العصر الفيكتوري في التدقيق في كلِّ شيء، ويرى المرء ذلك على أفضل وجه (وأسخفه كذلك) في النصيحة التي تُسدَى إلى المسافرين في الطبعات الأولى من دليل «بيدكر» السياحي، ويتساءل المرء إن كان قد بقيَ لهم من شيء يستمتعون به في رحلتهم بعد كلِّ ذلك، وفيما يختص بشارلز: كيف أنه لم يرَ أن الثياب

> الخفيفة كانت أنسبَ له في مهمته؟ وأنه لا ضرورةَ أبدًا للقبعة؟ وأن أحذية الرقبة المتينة المطوَّقة بالمسامير لا تتناسب مع شاطئ من الرمال والحصى إلا كما تتناسب معه زلاجاتُ الانزلاق على الجليد.
>
> جون فاولز: عشيقة الضابط الفرنسي (١٩٦٧)

إن أولَ كاتبٍ استخدم الروايةَ لابتعاثِ حسٍّ من الماضي، على نحوٍ محدد مقنع، هو السير والترسكوت، في رواياته عن اسكتلندا في القرنَين السابع عشر والثامن عشر، مثل «ويفرلي» (١٨١٤)، و«قلب مدلوثيان» (١٨١٦)، وكانت تلك الرواياتُ رواياتٍ تاريخيةً، من حيث إنها عالجَت شخصياتٍ وأحداثًا تاريخية؛ بَيْد أنها بعثَت الماضيَ أيضًا فيما يتصل بالثقافة والأيديولوجية والعادات والأخلاق، عن طريقِ وصفِ مجموع «طريقة حياة» الناسِ العاديِّين، وقد مارس سكوت، بعمله ذاك، تأثيرًا عميقًا على التطور اللاحق للنثر القصصي، ولقد قيل إن الرواية الفيكتورية هي نوعٌ من الرواية التاريخية، ولكنها تدور في الزمن المعاصر لها، وكثيرٌ من الروايات الفيكتورية (مثل «ميدل مارش»، و«سوق الغرور»)، اتخذَت في الواقع زمنًا ماضيًا عن وقت تأليفها، إذا كانت أحداثُها تجري في فترة الطفولة والشباب التي عاشها مؤلفوها؛ وذلك من أجل إبراز ظاهرة التغيُّر الاجتماعي والثقافي، ولكن القارئ الحديث لا يستطيع أن يُدرك هذا الأثرَ بسهولة، خُذ، على سبيل المثال، الفقرة الافتتاحية من رواية «سوق الغرور» لثاكري:

> في صباح يوم من أيام يونيو المشمسة، حين كان القرن الحالي لم يُكمل سنواتِه العشرين، دلفَت إلى البوابة الحديدية الضخمة لأكاديمية البنات التي تُديرها «مس بنكرمون» في «تشويك مول»، عربةٌ عائلية كبيرة، يقودها حصانان سمينان، ويسوقها حوذيٌّ سمين يرتدي قبَّعةً مثل الأركان وشَعرًا مستعارًا، بسرعة أربعة أميال في الساعة.

فالزمن الذي كتب فيه ثاكري هذا، وهو أواخر الأربعينيات من القرن التاسع عشر، يبدو بعيدًا لنا بنفس قدر بُعد الزمن الذي يكتب عنه بالنسبة له هو نفسه، بَيْد أن ثاكري كان يهدف بوضوح أن يبعثَ إحساسًا مرحًا، وربما متعاطفًا بعضَ الشيء بالحنين إلى الماضي، فبالنسبة له ولقُرَّائه، كان عصرُ السكك الحديدية والقطارات قد دخل فيما بين عشرينيات وأربعينيات ذلك القرن الذي يعيشون فيه، ولفتَت الإشارةُ إلى السرعة المتدنِّية للعربة الانتباهَ إلى خُطى الحياة الأكثر دعة في الفترة السابقة، كما أن وصف قبَّعة الحوذي

وشعره المستعار، يمكن أن يكون أيضًا من المؤشرات التي جرى بثُّها بعناية لتُصور الفترة التي تحكيها الرواية، موجهةً للقُرَّاء الأوائل أكثر منها لنا نحن الآن.

ولقد ظل الماضي القريب موضوعًا مفضلًا للروائيِّين حتى عصرنا الحالي، ومن الأمثلة العديدة على ذلك رواية «فاي ولدون» المعنونة «الصديقات»، بَيْد أن هناك فرقًا كبيرًا بين القيام بذلك، وبين الكتابة عن الحياة في قرنٍ ماضٍ، خاصة حين تكون تلك الحياة قد وصفها بالفعل كتَّابُها المعاصرون على نحوٍ مشهود، فكيف يمكن لروائي في أواخر القرن العشرين أن ينافس «تشارلز ديكنز أو توماس هاري» في تصوير رجال ونساء القرن التاسع عشر؟ والإجابة على ذلك هي أنه لا يمكنه ذلك بالطبع، وكل ما يستطيعه هو أن يعرض سلوك القرن التاسع عشر من منظور القرن العشرين، وربما يكشف بذلك أشياء عن الفيكتوريِّين، ربما لم يكونوا هم أنفسهم يعرفونها، أو يفضِّلون كَبْتها، أو ببساطة لا يشعرون بها.

ونحن إذا قرأنا الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة من رواية «عشيقة الضابط الفرنسي»، خارج سياقها، لكان من الصعب علينا أن نحدِّد متى كُتبت؛ ذلك لأنها تركز على صفات «لا زمان لها» للبلدة الساحلية للرواية، «لايم ريجيس» (الصيادون وشبكاتهم وسلال أبو جلمبو، والمتنزهون على الشاطئ)، ولأنها مكتوبة وفقًا لتقاليد نوع معين من الواقعية القصصية، استمرَّ وجوده خلال السنوات المائتين الأخيرتين، وإن وصف المشهد من خلال وجهة نظر «تشارلز»، وهو يبدأ رحلةً استكشافية لجميع الحفائر، يلخص بمهارة المسألة الرئيسية ذات الأهمية القصصية في الرواية حتى آنذاك، وهي هُوِيَّة المرأة الغامضة التي رآها في منطقة «الكُب» عندما كان الجو عاصفًا، والاستعمال القديم شيئًا ما، لكلمة «مرنة» (بالإنجليزية)، هو وحده الذي يُلمح إلى أننا أمام رواية فيكتورية أو تقليد حديث لها.

ومع ذلك، فإن الفقرة الثانية تكشف بوضوح المسافةَ الزمنية التي تفصل بين المؤلف، ومن ثَمة القارئ، وبين أحداث الرواية التي تقع عام ١٨٦٧، مائة سنة بالضبط قبل الوقت الذي كان فاولز يكتبها فيه، والملابس مؤشرٌ واضح للزمن في الرواية (خاصة في صِوَرها الشعبية، والدليل على ذلك تعبيرات مثل «دراما بملابس عصرها» و«رواية المعطف والسيف»)، ويمكن جمعُ معلومات عن نوعية الملابس التي كان يرتديها الناس في أزمان أخرى، عن طريق البحث التاريخي، مثلما لا بد فعل فاولز، بَيْد أن ما عنَته ملابس تشارلز ومعداته بالنسبة إليه وإلى معاصريه (وهو أنه من السادة ويعلم الطريقة

الصحيحة لأداء الأمور) يختلف عمَّا تَعنيه تلك الأشياء بالنسبة لنا: طابعها المفرط وعدم ملاءمتها ولا مناسبتها للمهمة المهيَّأ لها، وما يُنبئنا به كلُّ ذلك عن قِيَم العصر الفيكتوري.

واختلاف المنظور في الفقرتين، من الإحياء الخيالي للماضي في الفقرة الأولى، إلى الاعتراف الصريح بالانفصال عنه في الثانية، من خواص أسلوب فاولز في الرواية، بالفقرة التي اقتبستها، تستمر بعد ذلك كما يلي:

> «حسنًا، إننا نضحك، ولكن ربما كان هناك شيء محبَّب في هذا الفصل، بين ما هو مريح وبين ما هو مُستصوَب، وها نحن مرة أخرى نصادف هنا، ما بين قرن وقرن، اختلافًا في المفهوم الأساسي وهو: هل ينبغي أن يكون الواجب هو أساس سلوكنا أم لا؟»

وقد وضع المؤلف علامة (⋆) إلى جوار كلمة الواجب، وهي تُحيلنا إلى حاشية أوردها في نهاية الصفحة مقتبسة من روائية فيكتورية أصيلة هي «جورج إليت»، حول موضوع الواجب، ويأتي أوضح بيان على أن فاولز هو روائي من القرن العشرين، يكتب رواية عن القرن التاسع عشر، حين يقوم «تشارلز» أخيرًا بإشباع رغبته من سارة الغامضة، ويَرِد وصفُه لحالته الذهنية يحتوي على مفارق زمنية متعمدة، بأنها «كمدينة ضربَتها قنبلة ذرية مرسلة من سماء هادئة»، ولكن كشف الفجوة التي تفصل تاريخ أحداث الرواية وتاريخ كتابتها، يكشف حتمًا لا عن زَيْفِ القصصَ التاريخي وحسب، بل وزَيْف كلِّ أنواع القصص، ويمضي «فاولز» بعد ذلك بقليل فيقول «القصة التي أحكيها هي خيال في خيال، والأشخاص الذين خلقتهم لم يُوجدوا قط خارج ذهني»، رواية «عشيقة الضابط الفرنسي» هي رواية عن كتابة الرواية بقدر ما هي رواية عن الماضي، وهناك مصطلح لهذا النوع من القصص هو «القصة عن القصة» (الميتا قصة)، ولسوف أناقشه في الوقت المناسب (انظر الفصل ٤٥).

الفصل التاسع والعشرون

تخيل المستقبل

كان يومًا باردًا ناصعًا من شهر أبريل، وكانت الساعات تدقُّ الثالثة عشرة. وانسلَّ ونستون سميث وقد استكنَّ ذقنُه إلى صدره في محاولة منه للهرب من الرياح اللعينة، من الأبواب الزجاجية لـ «بيوت النصر» ولكن ليس بالسرعة الكافية لمنع دوَّامة من التراب الرملي من الدخول معه.

كانت الردهة تعبق برائحة الكرنب المسلوق والحصير القديم المهلهل. وفي إحدى نهايات الردهة، كان معلَّقًا على الجدار ملصقٌ ملون يزيد حجمُه على الحجم الطبيعي للملصقات الداخلية، يصوِّر فحسب وجهًا ضخمًا يزيد عرضُه على المتر، وجه رجل في الخامسة والأربعين من عمره تقريبًا، ذي شاربٍ كثٍّ أسود وملامح وسيمة قاسية. وتوجَّه ونستون إلى السلالم؛ فقد كان من العبث محاولةُ ركوب المصعد. كان المصعد، حتى في أفضل الأوقات، نادرًا ما يعمل، والتيار الكهربائي مقطوع الآن استعدادًا لأسبوع الكراهية، كانت شقتُه في الدور السابع، ولما كان في التاسعة والأربعين من عمره ويشكو من دوالٍ متقرِّحة في كاحله الأيمن؛ فقد طفق يصعد ببطء ويستريح مرات عديدة في الطريق، كان الملصق ذو الوجه الضخم يحدق من الحائط عند كلِّ بسطة للسلالم في مواجهة باب المصعد، كان من تلك الصور المعدَّة على نحوٍ خاص بحيث تجعل العينين تتبعانك وأنت تتحرك، وكانت الكتابة تحتها تقول «الأخ الأكبر يراقبك».

وفي داخل الشقة، كان ثَمة صوتٌ رخيم يقرأ قائمة بأرقام تتعلق على نحوٍ ما بإنتاج الحديد الخام، وكان الصوت يأتي من شاشة معدنية مستطيلة كالمرآة الصَّدِئة، كانت تشكِّل جزءًا من سطح الجدار الأيمن، وأدار ونستون مفتاحًا فانخفض الصوت نوعًا ما، رغم أن الكلماتِ كانت لا تزال واضحة، وكان يمكن

خفض ضوء الآلة (وكانوا يسمونها شاشة الاتصال)، ولكن لم يكن هناك من وسيلة لإغلاقها كلية.

جورج أورويل: ١٩٨٤ (١٩٤٨)

إن من المفارقات السطحية، أن تكون معظم الروايات التي تدور عن المستقبل مكتوبةً بزمن الفعل الماضي، وتبدأ روايةُ ميشيل فريد «حياة خاصة للغاية» بَيْد أنها لا تستطيع الاستمرار كثيرًا هكذا، وتنقل سريعًا إلى زمن الفعل الحاضر، وكيما ندخلَ إلى العالم المتخيل لرواية من الروايات يجب أن نكيِّفَ أنفسنا مع المكان والزمان اللذَين تعيش فيهما الشخصيات، وزمن الفعل المستقبل يجعل ذلك مستحيلًا؛ وذلك أن الزمن الماضي هو الزمن «العادي» للسرد؛ فحتى استخدام الزمن الحاضر يحمل مفارقةً إلى حدٍّ ما، نظرًا لأنَّ أيَّ شيء كُتب لا بد وأن يكون قد حدث بالفعل.

وبالطبع، فإن عام «١٩٨٤» بالنسبة لنا الآن، قد حدث بالفعل. ولكن أورويل حين كان يكتب الرواية، كان يتخيل المستقبل؛ وكيما يتفهمها القارئ عليه أن يطلعَها بوصفها روايةً تنبُّئية وليست تاريخية، وقد استخدم المؤلف صيغةَ الزمن الماضي في السرد، كي يخلعَ على صورته عن المستقبل وهمًا روائيًّا بالحقيقة. وربما كان يهدف، بوضعه أحداثَ روايته بعد حوالي ثلاثين عامًا فحسب من كتابتها، إلى لفتِ انتباه معاصريه إلى قربِ وقوع الطغيان السياسي الذي صوَّره، بَيْد أن هناك أيضًا فكاهة جهمة في عكس السنة التي أتمَّ فيها الرواية (١٩٤٨) في سنة العنوان. وقد استمد أورويل الكثيرَ من الملامح المعروفة للحياة في بريطانيا وقت «التقشف» الذي ساد بعد الحرب العالمية الثانية، وكذلك من أنباء الحياة في أوروبا الشرقية، كيما يخلقَ الجو الكئيب للندن في عام (١٩٨٤): الرثاثة ونقص المواد والانهيار، وعادةً ما تقصُّ علينا الروايات العلمية الخيالية كيف ستكون الأحوال المادية مختلفة تمامًا في المستقبل، بَيْد أن أورويل ألمح أنها ستظل على ما هي عليه، وإنما على نحو أسوأ.

وتُثير أول جملة في الرواية الإعجابَ عن حق «كان يومًا ناصعًا من شهر أبريل وكانت الساعات تدقُّ الثالثة عشرة»، واللذعة هنا هي في الكلمتَين الأخيرتَين، وعلى الرغم من أنها أقوى على الأرجح لدى القرَّاء الذين يذكرون الزمنَ الذي لم تكن هناك فيه ساعات رقمية أو جداول زمنية على أساس أربع وعشرين ساعة، وإلى أن يَصِل القارئ إلى هاتين الكلمتَين، يبدو الخطابُ عاديًّا تمامًا بما يُوحي أنها قد تكون روايةً «عادية» عن يومٍ عاديٍّ في العالم المعاصر، بَيْد أن غرابةَ كلمتَي «الثالثة عشرة» وهي التي تُنبئنا بإيجاز

رائع، أن أمامنا تجربةً جِدَّ مختلفة؛ فالساعات والزمن وما يحملان من حسابات، هي جزء من القاعدة العقلية التي نُظمت بموجبها حياتُنا في العالم المألوف العادي، ولذلك تمثِّل «الثالثة عشرة» تلك اللحظةَ في الكابوس، التي يُنبئنا فيها أمرٌ ما بأننا نحلم ثم نستيقظ، ولكن في هذه الحالة، يكون الكابوس لا يزال في بدايته، والبطل على أثرها الأقل لا يستيقظ منه أبدًا، من عالمٍ يمكن فيه للسلطة أن تأمرَ بأن يكونَ مجموع اثنين واثنين خمسة لا أربعة.

وفي الجملة التالية، تبدو أسماءُ العلم وحدها وكأنها تصوِّر أسلوبَ الواقعية المنضبطة؛ فمن الواضح أن ونستن سميث قد سُمِّي على اسم ونستون تشرشل، ندخل إلى العالم المتخيل لرواية من الروايات، يجب أن نكيِّف أنفسنا مع المكان والزمان، قائد الأمة الإنجليزية في الحرب العالمية الثانية، وتتجلَّى السخرية التي تحملها هذه التفاصيل، حين نعلم بعد ذلك في الرواية، أن العالَم منغمسٌ في حرب عالمية مستمرة منذ ستة وثلاثين عامًا، ويُوحي التراب الرملي الذي يهبُّ في مدخل البناية، أن الطريق والأرصف خارجها غير نظيفة:

ثم تزداد نغمةُ البؤس والحرمان الماديَّين عمقًا في الفقرة التالية، بإشارتها إلى الكرنب المسلوق، والحُصر القديمة المهلهلة، وانقطاع الكهرباء، ودوالي سميث المتقرِّحة.

والإشارة إلى «أسبوع الكراهية»، والملصق الملون الضخم بعبارة «الأخ الأكبر يراقبك»، وهي من التفاصيل غير المألوفة فيما يمكن أن يكون، لولا ذلك، وصفًا لمبنًى سكنيٍّ مُهمَل في عام ١٩٤٨، وهي تُعادل في أثرها الساعةَ التي تدقُّ الثالثة عشرة، إنها ألغازٌ تُثير حبَّ استطلاعنا، وتوجُّسَنا؛ حيث إن ما تنطوي عليه من سياق اجتماعي لا يُوحي بالاطمئنان، ونحن نبدأ بالفعل بالتوحد مع ونستون سميث، بوصفه ضحيةً لهذا المجتمع ويتصل أسبوع الكراهية والأخ الأكبر، بحكم التجاور، بالبؤس والحرمان الماديَّين في البيئة المحيطة، بل وبالرياح اللعينة في الفقرة الأولى. وتُشبه ملامح الأخ الأكبر وجهَ ستالين، ولكنها تُشير أيضًا إلى ملصقِ تجنيدٍ شهير إبَّان الحرب العالمية الأولى، وصِوَر رجل عسكري غزير الشارب (اللورد كتشنر) وهو يُشير بإصبعه وتحته عبارةٌ تقول «وطنك في حاجة إليك»، والشاشة التليفزيونية المزدوجة العمل (إذ إنها تُبقِي المشاهدَ تحت ملاحظة دائمة)، هي المرة الوحيدة التي يلجأ فيها أورويل إلى استخدام رخصة الخيال العلمي، كي «يتخيلَ آلةً لم تكن موجودة في زمنه، ويبدو تطورها التكنولوجي ذا طابعٍ أشدَّ شرًّا في المحيطِ الرثِّ الذي يضرب فيه الفقرُ أطنابَه في بيوت النصر».

ومجمل القول إن أورويل قد تخيَّل المستقبل، عن طريق ابتعاثِ وتغيير وتجميع صِوَر يعرفها قُرَّاؤه من قبل، معرفةً واعية أو غير واعية، وهذه هي الحال على الدوام، إلى حدٍّ ما؛ فقصص الخيال العلمي، على سبيل المثال، هي مزيجٌ غريب من الآلات المخترعة، والعناصر القصصية الجمعية المستمدَّة على نحوٍ صريح من القصص الشعبي ومن الحكايات الشعبية، والكتاب المقدَّس، فتُعيد صياغة أساطير الخلق والسقوط والطوفان والمخلِّص الإلهي، لاستخدام عصرٍ علماني، وإن كان لا يزال يؤمن بالخرافات، وأورويل نفسه يرجِّع صدى قصة آدم وحوَّاء في معالجته علاقةَ الحب بين ونستون وجوليا، وهي العلاقة التي كان الأخ الأكبر يرصدها سرًّا، وعاقب عليها في النهاية، وإن كان تأثيرُها عكس التأثير المطمئن، ويتبدَّى على نحوٍ دقيق إلى حدٍّ أن القارئ قد لا يعي ذلك الإلماح، وفي هذا المقام، كما في نواحٍ أخرى، لا يتميز تكنيكُ أورويل عن تكنيك الروائي الواقعي التقليدي، رغم أن مقصده كان مختلفًا، عدم تصوير الواقع الاجتماعي المعاصر، بل رسم صورة مخيفة لمستقبل محتمل.

الفصل الثلاثون

الرمزية

وصاحَت «أورسولا» بصوتٍ عالٍ «يا لَه من أبله! لماذا لا يمضي بها بعيدًا حتى يمرَّ القطار.»

كانت «جودران» تنظر إليه بعينَين ذاهلتَين قد اتسعَت حدقتاهما، بَيْد أنه جلس مُتَوِّهها عنيدًا، شاكمًا المهرة، التي كانت تدور وتلفُّ كالريح، وإن لم تتمكن من الإفلات من قبضة إرادة الرجل الذي يشكمها، أو الهروب من صخب الرعب المجنون الذي كان يضطرم في جوانحها حين أخذَت عرباتُ القطار تمرُّ في بطءٍ وثقل، واحدة وراء الأخرى، واحدة تتبع الأخرى، فوق قضبان المعبر.

وضغطَت القاطرةُ فراملها كأنما تريد أن ترى ما بوسعها أن تفعله، من ثَم تدافعَت العرباتُ تصطدم بالحواجز الحديدية في كلٍّ منها، تقرع كالصَّنْج النحاسية الهائلة، وتتصادم بقربٍ متزايد في ارتجاجات صريرية مخيفة، وفغرَت المهرةُ فاهًا ونهضَت في بطء كأنما ترفعها تياراتٌ من الرعب. وفجأةً، طفقَت ترفسُ بساقَيها الأماميَّتَين، وهي تُحاول الهربَ من الرعب عن طريق تشنجاتها، وعادَت المُهرةُ إلى الخلف، فتعلَّقَت الفتاتان إحداهما بالأخرى وهما تشعران أن المُهرة لا بد واقعةٌ فوق الرجل، بَيْد أن الرجل انحنى إلى الأمام، ووجهُه مشرق بالحبور الثابت، وأخضع المُهرةَ أخيرًا، وجعلها تركع، وأخذ يُعيدها إلى مكانها، ولكن بقدر ما كان ضغطُ الرجل قويًّا، كان الرعبُ الكامل يسيطر على المُهرة، ويُرغمها على محاولة الابتعاد عن قضبان القطار، فجعلها ذلك تدور وتدور على ساقَين اثنتَين، كأنما قد سقطَت في براثن دوَّامة من الريح، وقد جعل هذا المنظرُ جودران يُغشى عليها من الدُّوار الحاد، الذي بدَا كأنما يلجُ إلى قلبها.

د. هـ. لورانس: نساء عاشقات (١٩٢١)

على نحوٍ تقريبي، كلُّ شيء «يقوم مقامَ» شيءٍ آخر فهو رمز؛ بَيْد أن هذه العملية لها طرقٌ مختلفة كثيرة؛ فالصليب قد يرمز للمسيحية في سياق ما، لارتباطه بالصَّلب، ولكنه يرمز لتقاطع الطريق في سياق آخر، للتشابُه في الهيئة والرمزية الأدبية، لا يمكن تفسيرُها بمثل السهولة التي قدَّمنا بها هذا المثال، لأنها تحاول أن تكون أصيلةً، وتنحو تجاهَ ثراءِ تعدديةِ المعنى، بل وغموضه (وكلُّه صفاتٌ غير مستحبَّة في مجال علامات المرور، ومجال الأيقونات الدينية، خاصة في المجال الأول)، فإذا كانت استعارةٌ أو تشبيهٌ يتمثَّل في مماثلة ألف لباء، فالرمز الأدبي يكون باء تُوحي بألف، أو عددًا من الألفات، والأسلوب الشعري المعروف بالرمزية، الذي بدأ في «فرنسا» في أواخر القرن التاسع عشر، في أعمال بودلير وفيرلين ومالارميه، وفرض تأثيرًا كبيرًا على الكتابة الإنجليزية في القرن العشرين، كان يتميز بسطحٍ فاترٍ من المعاني الموحَى بها دون وجود جوهر ذي دلالة معينة، بَيْد أن أحدهم قد قال مرة: إن على الروائي أن يجعل من الجاروف جاروفًا قبل أن يجعل منه رمزًا، وتلك فيما يبدو نصيحةٌ مخلصة للكاتب الذي يهدف إلى خلقِ أيِّ شيء يُماثل «الإيهام بالواقع»، فإذا قدَّم الروائيُّ الجاروفَ بصورة واضحة جليَّة لمجرد معناه الرمزي، فإنه ينحو تجاهَ تدميرِ مصداقية السرد القصصي، بوصفه أحداثًا يقوم بها بشرٌ حقيقيون، وكثيرًا ما كان د. هـ. لورانس على استعدادٍ لركوب تلك المخاطرة، كيما يعبِّرَ عن بصيرة رؤيويَّة، حين قام في موضع آخر من رواية «نساء عاشقات» بتصويرِ بطلِه يتمرَّغ عاريًا فوق الحشائش، ويُلقي بالأحجار على صورة القمر المنعكسة على صفحة المياه، ولكنه في القطعة المقتبسة هنا، أقام توازنًا جميلًا ما بين الوصف الواقعي والإيحاء الرمزي، والجاروف في هذه الحالة، وهو حدثٌ مركب؛ رجلٌ يسيطر على حصانٍ مذعور من مرور قطارِ فحمٍ من المعبر، وتُراقبه امرأتان، والرجل هو «جير الدكرتش» ابنُ أحد ملَّاك مناجم الفحم المحليِّين، الذي يُدير العمل، وسوف يَرِثه في نهاية الأمر، ومكان الحدث وهو منطقةُ مقاطعة نوتنجهام الطبيعية، التي تربَّى فيها لورانس، ابن عامل مناجم الفحم: مناطق ريفية جميلة لا يُلوثها ويُظلِّلها بالسواد إلَّا الأماكن التي فيها المناجم وقطاراتها. ويمكن للمرء أن يقول إن القطار «يرمز» إلى صناعة المناجم، التي هي نتاج الحضارة بالمعنى الأنثروبولوجي، وإن الحصانَ، مخلوقَ الطبيعة، يرمز للريف، وقد قامت الرأسمالية الذكرية القوية بفرض الصناعة على الريف، وهي عملية يُعيد جيرالد تمثيلَها رمزيًّا بالطريقة التي يسيطر بها على المُهرة، مرغِمًا الحيوانَ على قبول الضجيج الآلي الكريه الذي يصدر عن القطار.

والمرأتان في هذا المشهد شقيقتان — أورسولا، وجودران برانجوين — الأولى مُدرِّسة والثانية فنَّانة، وكانتا تتجولان في الريف حين شاهدتا هذا المنظرَ عند معبر القطار. ويُثير سلوكُ جيرالد غضبَ أورسولا، وتعبِّر عن ذلك بكلامها، بَيْد أن المشهدَ يُروَى من وجهة نظر جودران، واستجابتُها له أكثر تعقيدًا وغموضًا، فثَمَّة رمزية جنسية في الطريقة التي يسيطر بها جيرالد على حصانه: «وأخضع المُهرة أخيرًا، وجعلها تركع، وأخذ يُعيدها إلى مكانها»، وهناك بالتأكيد عنصرٌ من استعراض الرجولة في عرضة قوية أمام امرأتين. وفي حين تبدو أورسولا مشمئزةً من المنظر، تشعر جودران منه بإثارة حسية، على الرغم منها. فالمُهرة «تدور وتدور على ساقَين اثنتَين، كأنما قد سقطَت في براثن دوامة من الريح. وقد جعل هذا المنظر جودران يُغشى عليها من الدُّوار الحاد، الذي بدا كأنما يلجُ إلى قلبها». وكلمة «حاد» هي من الصفات المنقولة؛ فهي تنتمي عن حقٍّ لوصف الحصان الذي يتألم؛ وتطبيقها الغريب نوعًا ما على «الدوار» يعبِّر عن جَيَشان عاطفة جودران، ويلفت النظرَ إلى الجذر اللغوي الذي تَعْنيه الكلمة، من الحدَّة والقطع التي تُعطي إلى جانب كلمة «يلج» في الجملة التالية، تأكيدًا جنسيًّا ذكوريًّا قويًّا للوصف كله. وبعد هذه القطعة ببضع صفحات، تُوصف جودران بأنها «قد خَدِر عقلُها من فكرة الثقل اللين الذي لا يُساس للرجل الذي يحمل قوتَه على الجسد الحي للحصان: فَخْذَا الرجل الأشقر القويان المسيطران، يُمسكان بجسد المُهرة الخافق في سيطرة تامة» والمشهدُ كلُّه يُبنَى بحقٍّ على العلاقة المحمومة، وإن كانت مدمرة، التي ستنشأ بعد ذلك في القصة بين جودران وجيرالد.

بَيْد أن هذا الإعداد الثري للإيحاء الرمزي كان سيُصبح أقلَّ تأثيرًا بكثير، لو لم يسمح لنا لورانس في الوقت نفسه، أن نتصوَّر المشهدَ بتفصيلٍ حسيٍّ نَشِطٍ؛ فهو يقدِّم الضجيجَ القبيح لعربات القطار وحركاتها حين يُفرمل القطار، في جُمَل، وأسلوب «أونوماتوبي»، «تقرع كالصَّنْج النحاسية الهائلة، وتتصادم بقربٍ متزايد في ارتجاجات صريرية مخيفة». وتبع ذلك بصورة بليغة للحصان، رشيقًا حتى في وسط آلامه، «وفغرَت المُهرة فاهًا ونهضَت في بطء، كأنما ترفعها تياراتٌ من الرعب». ومهما كان رأي القارئ في رجال «لورانس» ونسائه، فهو دائمًا رائعٌ في وصفه للحيوانات.

وجديرٌ بالملاحظة أن الرمزية تتولد بطريقتَين مختلفتين في هذه القطعة؛ فرمزية الطبيعة/الحضارية قد صِيغت على مثال المجازَين البلاغيَّين المعروفَين باسم الكناية والمجاز المرسل؛ فالكناية تستعيض عن السبب بالنتيجة أو العكس (القاطرة تقوم مقامَ الصناعة لأنها نتيجة للثورة الصناعية)، والمجاز المرسل يستعيض عن الكل بالجزء أو

العكس (الحصان يقوم مقام الطبيعة لأنه جزء من الطبيعة)، ومن الناحية الأخرى، صِيغت الرمزية الجنسية على الاستعارة والتشبيه؛ حيث تتمُّ المعادلة بين شيء وآخر على أساس بعضِ الشبه بينهما؛ فإخضاع جيرالد لفرستِه، يُوصَف على نحوٍ يُوحي بالفعل الجنسي البشري. وهذا التمييز، الذي صاغه في الأصل البنيوي الروسي رومان ياكوبسون، يعمل على كلِّ مستوى من مستويات النص الأدبي، بل وخارج الأدب بالفعل، مثلما برهنَت «روبين بنروز» بطلةُ روايتي «عمل طيب»، للمتشكك «فيلك ويلكوكس» عن طريق تحليلِ إعلانات السجائر، وللاطلاع على مزيد من الأمثلة عن كيفية دور هذا التمييز في الرمزية الروائية، انظر قطعة «جراهام جرين» التي نُوقشت تحت عنوان «المستغرب» في الفصل الخامس والثلاثين.

الفصل الحادي والثلاثون

القصة المجازية (الأليجوري)

ومع ذلك، فحتى الآن خمنتُ، مما كان بوسعي أن أعرف، أنه كان لديهم نوعان متميزان من العملة، لكلٍّ منهما مصرفُه وقوانينه التجارية، واحد منها (تلك ذات المصارف الموسيقية) كان يُفترض أنها هي «النظام»، وهي التي تصكُّ العُملة التي ينبغي أن تتمَّ كلُّ المعاملات المالية عن طريقها، وعلى قدر علمي، كان على كلِّ مَن يرغب أن يكون محترمًا، أن يحتفظَ بمبلغٍ قلَّ أو كَثُر في هذه المصارف، ومن ناحية أخرى، فإذا كان ثَمة شيءٌ أكيد لديَّ، فهو أن المبالغ التي يتمُّ الاحتفاظ بها على هذا النحو ليسَت لها أيةُ قيمة تجارية في العالم الخارجي، وأنا متأكد كذلك أن مديري وصرَّافي المصارف الموسيقية لا يتقاضَون مرتَّباتِهم بعُملة مصارفهم، وكان السيد «نوسنيبور» متعودًا على التردُّد على تلك المصارف، أو إلى المصرف الرئيسي للمدينة، أحيانًا وليس كثيرًا. وكان يشكِّل في الوقت نفسه دعامةً من دعامات مصرف من النوع الآخر للمصارف، رغم أنه فيما يبدو كان يشغل وظيفةً صغيرة كذلك في المصارف الموسيقية، وكانت السيدات يتردَّدن عليها وحدهن بصفة عامة، كما هو الحال عند كلِّ العائلات، إلَّا في حالة المهمَّات الرسمية.

وطالما رغبتُ أن أعرفَ المزيد عن هذا النظام الغريب، وغمرَتني رغبةٌ شديدة في مرافقة مضيفتي وبناتها، لقد كنت أُراهن أن يخرجنَ كلَّ صباح تقريبًا منذ وصولي، وكنتُ ألاحظ أنهن يحملنَ كيس نقود في أيديهن، لا على سبيل التفاخر تمامًا، وإنما فحسب كي يعلمَ مَن يراهن الجهةَ التي يقصدنَ إليها، بَيْد أنهن لم يطلبنَ مني أبدًا أن أذهب معهن.

صامويل بتلر: إيرهون (١٨٧٢)

القصة المجازية في شكل متخصص من السرد الرمزي، لا يُوحي فحسب بشيء وراء معناه الحرفي، لا بد من فكِّ شفرته فيما يتصل بمعنًى آخر، والقصة المجازية الأشهر في اللغة الإنجليزية هي رواية «رحلة الحاج» من تأليف «جون بنيان»، التي تقصُّ بشكل مجازي النضالَ المسيحيَّ للتوصيل إلى الخلاص، على صورة رحلة من مدينة الدمار، مرورًا بعوائق ومُلهيات مثل مستنقع اليأس وسوق الغرور، وصولًا إلى المدينة السماوية، وتتجسد الفضائلُ والرذائل في صورة شخصيات يُصادفها المسيحيُّ في رحلته، مثل:

> «والآن، حين وصل إلى قمة التل، جاء رجلان يجريان نحوه، اسمُ أولهما الرعديد، والثاني المرتاب، وقال لهما المسيحي: ما الأمر أيها السيدان؟ إنكما تجريان في الطريق الخاطئ. وأجابه الرعديد، إنهما كانَا ذاهبَين إلى مدينة صهيون، فبلغَا هذا المكان الصعب؛ وأضاف، كلما تقدَّمنا صعودًا زاد ما نصادف من أخطار؛ وعليه فقد ارتدَدنا على أعقابنا واعتزَمنا العودة من حيث جئنا».

ولما كان تطورُ السرد في القصة المجازية، يعتمد في كلِّ نقطة منها على التوازي بينها وبين المعنى المضمَّن، فإنها بذلك تنحو إلى عكس ما دعاه هنري جيمس «الشعور بالحياة في الرواية»؛ ولهذا السبب لا تظهر الأليجورية كثيرًا في الرواية المعاصرة، وإن ظهرَت فتكون في صورةِ سردٍ مُقحم على النص، مثل الأحلام (ورحلة الحاج ذاتها مُقدَّمة على هيئة حلم)، أو قصص تحكيها شخصيةٌ ما في الرواية إلى شخصية أخرى؛ فرواية جراهام جرين «مسألة منتهية»، مثلًا، تعرض قصةَ أطفال، يحكيها البطل «كويري» إلى الصبيَّة «ماري رايكر»، والقصة عن تاجر مجوهرات ناجح وإن كان مستخفًّا بالدنيا، هي قصة مجازية واضحة عن عمل «كويري» المهني، بوصفه مهندسًا معماريًّا كاثوليكيًّا مشهورًا، فقَد إيمانه الديني، وهي أيضًا تنطبق على نحوٍ تهكُّمي، على حياة «جراهام جرين» نفسه ومهنته الأدبية:

> «وكان الجميع يقولون إنه فنيٌّ ماهر، بَيْد أنه كان يلقَى ثناءً مضاعفًا لجديَّة مواضيعه؛ لأنه كان يضع فوق كلِّ بيضة صليبًا ذهبيًّا مرصَّعًا بالأحجار الكريمة على شرف الملك».

وتنحو الأعمال التي تستخدم أسلوبَ القصة المجازية، لا على نحوٍ عارض بل بوصفه وسيلةً سردية أساسية، إلى أن تكون قصصًا تعليمية أو تهكمية، مثل «رحلات جليفر»

لـ «جوناثان سويفت»، و«مزرعة الحيوانات» لـ «جورج أورويل»، و«إيرهون» لـ «صمويل بتلر». ففي هذه الروائع، تُقدَّم الأحداثُ في واقعية سطحية، تُضفي نوعًا غريبًا من الصدق على الوقائع الخيالية، وتتمُّ لعبةُ التوازي بين الأشياء بحِذْق ومهارة، لا تحمل القارئَ على الشعور بالملل من أحداث متوقَّعة، وعنوان الرواية «إيرهون» بالإنجليزية تعني تقريبًا «لا مكان» إذا قرأت الكلمة بالعكس، وبهذا يضع بتلر كتابَه في الطراز نفسه الذي وضع به توماس مور كتابَه «يوتوبيا» (وهي كلمة تعني لا مكان)، وهو وصفُ عالَمٍ خيالي يَحمل تماثلًا واختلافًا عن عالمنا، وفيها يَعبر شابٌّ إنجليزي سلسلةَ جبال في مكانٍ قصيٍّ من الإمبراطورية (يبدو أنه نيوزيلندا، حيث قضى بتلر عدةَ سنوات من حياته)، ويعثرُ بطريق المصادفة على بلدٍ لم يكتشفه أحدٌ من قبل، وكان أهل هذا البلد قد بلغوا مستوًى حضاريًّا، يكاد يُماثل مرحلةَ التقدُّم التي كانت عليها إنجلترا في العصر الفيكتوري، ولكن قِيَمهم ومعتقداتهم كانت تبدو غريبةً ومنحرفة في عين الراوي؛ فمثلًا، كانوا يعتبرون المرضَ جريمةً تتطلب عقوبةً وعزلًا عن الناس المحترمين، ويعتبرون الجريمةَ مرضًا يستحق الشفقة من الأصدقاء والأقارب، ويحتاج إلى علاج باهظ النفقة بواسطة أطباء رحماء، يسمُّونهم «المُطبِّعون». وبسرعة، يُدرك القارئ الفكرةَ الأساسية من وراء ذلك، وهي أن بلدة «إيرهون» تَعْرض القِيَم الأخلاقية والأعرافَ الحميدة للمجتمع الفيكتوري، ولكن في أشكال بديلة أو معكوسة، وكان من المهم أن يُدرك الراوي ذلك، والسبب أن جزءًا من المتعة التي يستخلصها القارئ من هذا النوع من القصص يأتي من استخدام ذكائه في تفسير القصة المجازية، والشعور بالفخر من وراء تمكُّنِه من ذلك التفسير. وأهل «إيرهون» لا يدينون بأيٍّ من العقائد الدينية، ويعزون مراعاةَ الراوي ليوم الراحة الأسبوعي على أنه «نوبةٌ من نوبات العزوف تنتابني مرة كلَّ سبعة أيام»، وبدلًا من ذلك، كانت عندهم «المصارفُ الموسيقية التي سُمِّيَت كذلك لأن كلَّ المعاملات تجري فيها بمصاحبة الموسيقى ... رغم أن تلك الموسيقى كانت منفِّرةً للأُذُن الأوروبية»، وتُزيَّن هذه المباني على نحوٍ مبهرج بطبقةٍ من الرخام وبالتماثيل والزجاج الملون وغير ذلك من الزخارف، ويَعْمِد أناسٌ محترمون مثل عائلة نوسنيبور (روبنسون) التي أصبحَت من أصدقاء الراوي، إلى أداء مراسم القِيَم بمعاملات مالية صغيرة مع هذه المصارف ويعبِّرون عن استيائهم؛ لأن قلةً من الناس فحسب يستفيدون فائدةً كاملة من هذه المصارف، وذلك على الرغم من أن الجميع يعرفون أن عملةَ هذه المصارف لا قيمةَ لها.

ومن الواضح من كلِّ هذا المعنى المراد توصيله للقارئ، أن الدين الفيكتوري ما هو إلَّا طقوسٌ اجتماعية في معظمه، وأن طبقةَ البورجوازية الإنجليزية، إذ تعتنق ظاهريًّا نصَّ العقيدة المسيحية، تُباشر حياتَها وفقًا لمبادئ مادية مختلفة تمامًا عن تلك العقيدة، بَيْد أننا إذا كنَّا نقرأ «إيرهون» ونستمتع بها، فذلك لا يرجع إلى الرسالة التعليمية الواضحة التي تكمن وراءها، بل لأن المؤلف يرسم أوجهَ التناظر في روايته، بنوعٍ من التفكُّه السيريالي ودقة التعبير الذي يحفز الفكر؛ فالمصارف، خاصة الكبير منها، هي بالفعل تُشبه الكنائس أو الكاتدرائيات في معمارها وديكوراتها، وتدفعنا دقةُ التناظر إلى التفكير في النفاق والادعاءات الزائفة، التي تتحلَّى بها المؤسساتُ المالية والدينية على السواء، أما السلوك الراضي عن النفس لسيدات أسرة نوسنيبور اللاتي يتوجَّهن إلى المصرف الموسيقي يتأبَّطن أكياسَ نقودهن، «لا على سبيل التفاخر تمامًا، وإنما فحسب كي يعلمَ مَن يُراهن الجهةَ التي يقصدنَ إليها»، فهو يُضفي إمتاعًا أكبر مما لو كان سلوك شخصيات في رواية واقعية، يحملنَ كتبَ الصلوات، ومع ذلك فالقصة المجازية هي أسلوبٌ فنيٌّ آخر من أساليب إزالة الألفة.

الفصل الثاني والثلاثون

التجلي

ويَصِلان إلى موضوعِ حاملِ كرة الجولف، وهي منصةٌ من الحشائش إلى جوار شجرة فاكهة ضئيلة الحجم، تعرض حفناتٍ من البراعم العليلة اليابسة، ويقول «رابيت» «من الأفضل أن أبدأ إلى أن تهدأ.» كان الغضب يكتم على قلبه ويقطع دقَّاتِه. إنه لا يعبأ بأيِّ شيء سوى أن يخرج من هذه الورطة، إنه يرغب لو أمطرَت الدنيا، وكيما يتجنَّبَ النظرَ إلى «إكليز» أخذ يتطلَّع إلى الكرة التي كانت تستقرُّ أعلى حاملها وتبدو كأنها بالفعل قد أصبحَت منفصلةً عن الأرض. وبكلِّ بساطة، يرفع عصا الجولف حول كتفه ثم يهوي بها على الكرة، وكان الصوتُ محملًا بالتجويف والفرادة إلى حدٍّ لم يُسمَع مثلُه من قبل، كانت ذراعاه ترفعان وجهَه إلى أعلى وكرتُه تطير بعيدًا عنه، شاحبةً شحوبَ القمر قبالة الزرقة السوداء الجميلة للسُّحب التي تُنذر بالعاصفة، وذلك كان لونَ جده المفضل يمتدُّ بكثافة ناحية الشرق، ثم تنحسرُ الكُرة على طولِ خطٍّ مستقيم كأنها حافةُ مسطرة، ثم تضعف، فتصير، كنجمة، كنقطة. وتتردَّد، فيظن رابيت أنها ستتوقف، بَيْد أنه مخطئ؛ فالكرة تجعل من هذا الترددِ نقطةَ انطلاق لقفزة أخيرة: ففيما بدا كأنه شهقة واضحة، قضمَت قضمةً أخيرة من الفضاء قبل أن تسقطَ مختفيةً. وصاح: «هكذا!» ثم التفتَ إلى إكليز وكرَّر بابتسامةِ تفخيم: «هكذا.»

جون أبدايك: اركض يا رابيت (١٩٦٠)

التجلِّي، بمعناه الحرفي، هو عرضٌ. وبالمصطلح المسيحي يُشير إلى عرض يسوع الطفل على ملوك المجوس الثلاثة. وقد عَمَد «جيمس جويس»، وهو الكاثوليكي المرتدُّ الذي

اعتبر مهنةَ الكاتب نوعًا من الكهانة الدنيوية، إلى تطبيق الكلمة على العملية التي يتم بمقتضاها تحويلُ حدثٍ عاديٍّ أو فكرة عادية، إلى شيءٍ يتصف بالجمال الدنيوي عن طريق ممارسة الكاتب لعمله، كما يقول «ستيفن ديدالوس»: «تبدو روحُ أبسط الأشياء نورًا مضيئًا»، وينطبق هذا المصطلح الآن على نحوٍ واسع، على أيِّ مقطعٍ وصفيٍّ تحمل فيه الحقيقةُ الخارجية معنًى أكثرَ استشرافًا بالنسبة للمتلقِّي، وفي الرواية الحديثة، يقوم التجلي عادةً بالوظيفة التي يقوم بها الحدثُ الحاسم في السرد التقليدي، موفرًا نقطةَ الذروة أو الحل في القصة أو المقطع القصصي، وقد أرانا جويس نفسُه الطريقَ إلى هذا؛ فكثيرٌ من قصص «ناس من دبلن» ينتهي، على ما يبدو، بعدمِ تحقق الذروة — بهزيمة ما أو إحباط أمل أو حادثة تافهة — بَيْد أن اللغة تجعل من عدم التحقق ذلك، لحظةَ صدقٍ بالنسبة للبطل أو للقارئ، أو بالنسبة لكليهما. وفي رواية «صورة الفنان في شبابه» يرتفع مشهدُ فتاة صبية تخوض في البحر وقد رفعَت ذيلَ تنُّورتها إلى أسفلِ وسطِها، ليُصبحَ عن طريق الإيقاعات والتكرارات في الأسلوب، رؤيا استشرافية للجمال الدنيوي، تؤكد للبطل التزامَه باتخاذِ مهنةِ الفنان بدلًا من مهنة رجل الدين: «كانت تنُّورتُها الزرقاء ملفوفةً في جرأة حول وسطها ومعقودةً خلفها، وكان صدرُها يمثِّل صدرَ طائر، نحيلًا رقيقًا كصدرِ يمامة داكنة الريش، غير أن شعرَها الجميل الطويل كان شعرَ صبيَّة، وكان وجهُها وجهَ صبيَّة وعليه مسحةٌ من روعة الجمال الآدمي».

والقطعة المقتبسة من أولى روايات «جون أبدايك» عن شخصية رابيت، تَصِف حدثًا في مباراة، ولكن كثافة اللحظة، وليست نتائجها، هي المهمة هنا (فنحن لا نعرف أبدًا ما إذا كان البطل قد كسب هذا الموقع من عدمه)، و«هاري أرمسترنج»، الذي يُكنَّى «رابيت» (وهي تعني الأرنب)، هو شابٌّ مغروز في وظيفة لا مستقبل لها في مدينة أمريكية صغيرة، ومغروز في زيجة لم يَعُد فيها من حياة سواء من الجانب الحسي أو العاطفي، بعد مجيء أولِ مواليد الزوجين، وهو يقوم بمحاولةٍ عقيمٍ للهرب من وجوده الخانق، فلم يؤدِّ به ذلك إلى أبعد من أحضان امرأة أخرى. ويدعوه قَسٌّ كنيسته المحلية المدعو إكليز إلى لعب مباراة للجولف، كطريقة لنُصحِه بالعودة إلى زوجته. ورابيت، الذي عَمِل في صباه كحامل لأدوات الجولف، يعرف أصول اللعبة الأساسية، ولكن نظرًا لتوتُّر الموقف، فإن ضربتَه الأولى «جعلَت الكرة تنحرف إلى جانب واحد، ثم تحيد عن طريقها بصورة فجائية، تجعلها تسقط في وسط طيرانها في ثقلٍ حادٍّ كأنما هي قطعة فخار»؛ ثم لا يتحسن لعبُه، إنَّ «إكليز» يُضايقه بالأسئلة. «لماذا هجرتها؟» «لقد قلتُ لك؛ هناك ذلك الشيءُ الذي افتقدتُه.»

«أي شيء؟ هل رأيته أبدًا؟ هل أنت متأكد أنه موجود؟ ... أهو جامدٌ أم ليِّن يا هاري؟ ألونه أزرق؟ أهو أحمر؟ أهو مبرقش؟» ويشعر رابيت بالضيق الشديد من إكليز الذي سَخِر منه بأسئلته ذات النبرة التهكمية، فيُجيبه على كلِّ ذلك بأن يُسددَ أخيرًا ضربةً ناجحة إلى الكرة.

وفي أساليب التجلي، يأتي النثرُ القصصي إلى أقربِ حدٍّ من الكثافة الفعلية للشعر الغنائي (ومعظم القصائد الغنائية هي في الواقع تجليات)؛ ولهذا فالوصف المعتمِد على التجلي يكون على الأرجح غنيًّا بالاستعمالات البديعية والجناس اللفظي. وأبدايك كاتبٌ موهوب على نحوٍ كبير بقوةِ الاستعارات التي يستخدمها؛ فحتى قبل أن يدخلَ في الموضوع الرئيسي في تلك الفقرة، يمهِّد للمشهد بوصفٍ حيٍّ طبيعي لشجرة الفاكهة، التي تُوحي «حفنات البراعم العليلة اليابسة» بها، بالعداء الذي يكتنف المناسبة وبالأمل في الخروج من هذا العداء، بَيْد أن الوصف الأول للضربة كان وصفًا حرفيًّا عن عمد؛ فعبارة «وبكل بساطة يرفع عصا الجولف حول كتفه ثم يهوي بها على الكرة»، هي أشبهُ بوصفِ خبيرٍ في لعبة الجولف لضربةٍ فنية. وفي عبارة «كان الصوتُ محمَّلًا بالتجويف والفرادة إلى حدٍّ لم يُسمع مثله من قبل»، يُضفي تحويلَ حالة الصفة، من أجوف وفريد إلى حالة الاسم المجرَّد، رنينًا خفيًّا إلى الكلمتين، ثم تتخذ اللغةُ منحًى استعاريًّا: «وكرتُه تطير بعيدًا عنه، شاحبةً شحوبَ القمر قبالةَ الزرقة السوداء الجميلة للسحب التي تُنذر بالعاصفة.» ثم تتسع هذه السلسلة الكونية والفلكية من الاستعارات بعد ذلك في كلمات: «كنجمة، كنقطة.» أما أجرأ استعمال بديعي فقد أُرجئ لآخر الفقرة: ففي هذه اللحظة التي كان يظنُّ فيها أن كرتَه سوف تتوقف، فإنها «تجعل من هذا التردد نقطةَ انطلاق لقفزة أخيرة؛ فما بدا كأنه شهقةٌ واضحة، ليس سوى قضمة أخيرة من الفضاء قبل أن تسقطَ مختفيةً». وإن الجمع بين الحواسِّ في كلمتَي «شهقة واضحة»، قد تبدو غنيةً أكثر من اللازم عند تطبيقها على الكرة للجولف، إذا لم تكن تحتلُّ مكان الذروة في الوصف، وحين يلتفتُ «رابيت» إلى «إكليز» ويصيح بانتصار: «هكذا»، فهو يردُّ على أسئلة القَسِّ عمَّا يفتقدُ في زواجه، بَيْد أن هناك إلماحًا إلى التسامي الديني في اللغة التي استُعملَت لوصف كرة الجولف، فعبارة «نقطة انطلاق لقفزة أخيرة» يمكن أن تكون مأخوذةً من اللاهوت الوجودي الحديث، الذي يعلِّق في غموض على افتقارِ إكليز نفسِه إلى الإيمان الديني الحقيقي، وربما يسمع القارئ أيضًا في صيحة رابيت الأخيرة «هكذا» صدًى لرضاء الكاتب، الذي له ما يُبرره بعد أن كشف عن طريقِ اللغةِ عن الصوت المتألق لضربة جولف ماهرة التسديد.

الفصل الثالث والثلاثون

المصادفة

وجد نفسَه على الفور يعتبرهما شخصَين وصلَت بهما السعادة منتهاها، شابٌّ يرتدي قميصًا وشابةٌ عفوية وجميلة، جاءَا في بهجةٍ من مكان آخر وعُرفا بألفتهما بهذا المكان، ما يمكن أن يوفرَه لهما هذا الملاذُ الخاص، وعند اقترابهما، حمل الهواءُ معه خواطرَ أخرى؛ خواطر أنهما كانَا خبيرَين وأليفَين بالمكان وقد تعوَّدا على الحضور إليه، وأن هذه الزيارة لا يمكن بأيِّ حالٍ أن تكونَ أولَ زيارة لهما، وشعر شعورًا مبهمًا أنهما يعرفان جيدًا التصرُّفَ في هذه الأحوال، وخلع عليهما ذلك هالةً أكثرَ شاعرية، ومع هذا، ففي نفس لحظة هذا الانطباع عنهما، بدَا أن قاربهما قد أصبح تحت رحمة التيار بعد أن ترك له العنان مَن يقوم بالتجديف. ورغم ذلك فقد اقترب القاربُ أكثر، إلى الحد الذي سمح لـ «ستريذر» أن يتصور أن السيدة الجالسة في مؤخرة القارب قد أحسَّت لسببٍ ما بوجوده هناك يرقبهما، وقد ذكرَت ذلك بحدَّة إلى رفيقها ولكنه لم يلتفت بالمرَّة؛ فقد بدا كما لو أن السيدة قد طلبت من الشاب الذي يرافقها ألَّا يتحرك. كانت قد أدركَت أمرًا ما يجعلهما يتردَّدان في مسارهما، وظلَّا في تردُّدِهما يَعْمَهان بينما القارب لا يدنو من المرفأ، كان حدثًا مفاجئًا وسريعًا، بلغ من سرعته أن إدراك ستريذر للأمر وذهوله لم يُفرِّق بينهما سوى لحظةٍ واحدة؛ فقبل أن تنقضيَ تلك اللحظة كان قد عرف أيضًا شيئًا، وهو أنه يعرف السيدة التي ألقَت مظلَّتها، التي أمالَتها كأنما لتُخفيَ وجهها، ظلالًا وَرْدية اللون على المشهد الجميل. كان الأمرُ في منتهى الغرابة، صدفة واحد في المليون؛ ولكنه إذا كان عرف السيدة، فإن الشاب الذي كان لا يزال يُوليه ظهرَه، الشاب،

بطل المشهد الشاعري الذي لا يرتدي جاكتًا، والذي استجاب لتحذير السيدة، لم يكن، كيما يكتملَ العجب، سوى «تشاد».

هنري جيمس: السفراء (١٩٠٣)

في كتابة القصة، هناك دائمًا نقطةٌ وسط بين تحقيق البناء والنمط والخاتمة من جهة، وبين تقليد عشوائية الحياة وعدم تناسبها وانفتاحها، من جهة أخرى؛ فالمصادفة التي تفاجئنا في الحياة الواقعية بتساوق لم نكن نتوقعه فيها، تتحول في القصة إلى أداء بنائية مفرطة في الوضوح؛ ويمكن أن يؤديَ الاعتماد المفرط عليها إلى تهديد محاكاة الواقع في القصة. ويختلف قبولها بالطبع من فترة إلى أخرى. ويلاحظ «بريان إنجليس» في كتابه «المصادفة» أن «الروائيِّين يوفرون دليلًا عظيمَ القيمة لمعرفة اتجاهات معاصريهم فيما يتعلق بالمصادفة، عن طريق الطريقة التي يستخدمونها بها في كُتُبهم».

أما التعليق الظريف لديفيد سيسيل بأن شارلوت برونتي «قد مطَّت ذراعَ المصادفة الطويلة إلى حدٍّ أنها خلعَتها»، فيمكن أن ينطبقَ على جميع الروائيِّين من العصر الفيكتوري، الذين كتبوا قصصًا طويلة متعددة المستويات، ومثقلة بالوعظ الأخلاقي، وتضمُّ شخصياتٍ عديدةً مستمدة من طبقات مختلفة من المجتمع، ويسمح استخدامُ المصادفة بإقامة علاقات خلَّابة ومفيدة بين أشخاص لم يكونوا عادةً ليتعارفوا، وكان ذلك عادةً ما يرتبط بموضوع الانتقام الإلهي، وهي الفكرة العزيزة على قلب الفيكتوريِّين، بأنَّ فعلَ الشرِّ ينكشف دائمًا في النهاية، وربما كان «هنري جيمس» يُشير إلى نفس هذه التعاليم في اللقاء الذي جرى بالمصادفة والذي يشكِّل ذروةَ رواية «السفراء»، ولكن بأسلوبٍ حديثٍ يجعل العقابَ يُصيب الأبرياء بنفس القدر الذي يُصيب المخطئين.

وبطل القصة، لامبرت ستريذر، أمريكيٌّ أعزب مسنٌّ ولطيفُ المعشر، تبعث به راعيتُه الرهيبة مسز «نيوسم» إلى باريس، لاستقصاء شائعات بأن ابنها تشاد، يتجاوز حدوده مع امرأة فرنسية، وأن يُعيدَه إلى أمريكا لتولِّي أعمال الأسرة. ويُفتتن ستريذر بباريس، وبشخصية تشاد التي تطوَّرَت إلى الأفضل، وبصديقته الأرستقراطية، مدام فيونيه؛ وهو إذ يثقُ في التأكيدات التي قدَّمها له تشاد، بأن علاقتَه بالسيدة المذكورة هي علاقةٌ بريئة تمامًا، يقفُ إلى جوار الشاب في النزاع العائلي مما يؤثر على وضعه في المستقبل، وبعد ذلك، في سياق نزهة منفردة في الريف الفرنسي، يتوقَّف عند نُزُلٍ على شاطئ النهر، فيُصادف تشاد ومدام فيونيه وهما يتجهان وحدهما إلى نفس الموقع في أحد قوارب التجديف،

ويتحوَّل تحقُّقُ ستريذر بأنهما بعد كلِّ شيء عاشقان، إلى صحوةٍ مريرة ومهينة، فقد استبانَت الثقافةُ الأوروبية التي عَشِق بحماس جمالَها وأسلوبَها ورقَّتَها، عن مخاتلةٍ أخلاقية، بما يؤكِّد تحاملَ الأمريكيِّين المتعصبين المتزمِّتين.

وقد تمَّ ابتداعُ هذا الحلِّ عن طريق المصادفة، وهي «صدفة واحد في المليون»، كما يذكر النص نفسه بجرأة، فإذا لم يكن «يبدو» مبتدعًا، عند قراءته، فالسبب في جانبٍ منه أنه هو الوحيدُ تقريبًا في الحبكةِ كلِّها؛ (ولذلك كان أمام جيمس احتياطيٌّ كبير من الموثوقية ليسحبَ منه)، وفي جانب آخر لأن السرد البارع للحادثة، من وجهة نظر «ستريذر»، يجعلنا نعيشها بدلًا من أن نتلقَّى مجردَ نبأٍ عنها، وقد كان إدراك ستريذر للأمر على ثلاث مراحل، تم تقديمها بطريقة التصوير البطيء؛ فنحن أولًا، نشارك في ملاحظته الطيبة للرجل والمرأة في القارب، بافتراض أنهما غريبان عنه، يُكمل مظهرهما سعادة المشهد الشاعري الذي يتأمله، وهو يبني قصةً صغيرة عنهما، ويستنتج من سلوكهما أنهما «من الزوَّار الخبيرين والأليفين بالمكان» (وهذا يعني أنه يتوجب عليه، حين يعرف أنهما تشاد ومدام دي فيونيه، أن يُواجهَ الحقيقةَ المُرَّة بأنهما عاشقان خبيران وأليفان، وأنهما كانا يخدعانِه طوال ذلك الوقت). وفي المرحلة الثانية، يرى تغييراتٍ عديدةً محيِّرة في سلوك الرجل والمرأة: فالقارب يجنح، ويتوقف الرجل عن التجديف، بناء على أمر السيدة فيما يبدو، التي لاحظَت وجودَ ستريذر. (وكانت مدام فيونيه ترى ما إذا كان بوسعهما التقهقر دون أن يراهما). وبعد ذلك، في المرحلة الثالثة والأخيرة، يتحقق «ستريذر» أنه «يعرف السيدةَ التي ألقَت مظلَّتَها، التي أمالَتها قليلًا كأنما لتُخفيَ وجهها، ظلالًا ورديةَ اللون على المشهد الجميل». وحتى عندها لا يزال ذهنُ «ستريذر» يتعلق بشاعريته الجمالية؛ مثلما حاول، في تعرُّفه وجودَ تشاد، أن يُخفيَ عن نفسه شعورَه بالاستياء بالتظاهر الأجوف بالدهشة والسرور. وبعد أن صوَّر «جيمس» اللقاءَ بمثل هذه الحيوية، كان بوسعه المخاطرة في الفقرة التالية بوصفه بأنه «غريبٌ كما يحدث في القصص، وفي المسرحيات الهزلية».

وتختلف نسبةُ حدوث المصادفة في الحبكات القصصية تبعًا لنوع القصة والفترة التي تقع فيها، ويتصل ذلك بمدى شعور الكاتب بأن قُرَّاءَه سيتقبَّلونها على نحوٍ طبيعيٍّ أم لا، وتجربتي الذاتية في هذا الشأن، أنني قد شعرتُ بهواجس أقل عند استخدامي للمصادفة في روايتي «عالم صغير» (الذي يُرهص عنوانُها ذاته بتلك الظاهرة) عنها عند كتابتي روايةَ «عمل طيب». فرواية عالم صغير رواية كوميدية، وجمهور الكوميديا سيقبل مصادفةً غير

محتملة من أجل الفكاهة التي تنطوي عليها، وحين ربط «هنري جيمس» بين المصادفة و«المسرحيات الهزلية»، لا شك أنه كان يفكر في كوميديات «البولفار» الفرنسية، التي شاعَت في مطلع القرن [العشرين]، على يدِ كُتَّاب مثل «جورج فيدو»، التي تدور كلُّها حول مواقف مثيرة للشبهة بين الجنسين، و«عالم صغير» تنتمي لذلك النوع، وهي أيضًا روايةٌ تُقلد عن وعيٍ حبكةَ رومانس الفروسية المتشابكة، ولهذا فثمَّة تبريرٌ تناصِّيٌّ أيضًا لتعدُّد المصادفات في القصة، ويتركز أحدُ أشنع الأمثلة في القصة على «شيريل سمربي»، وهي موظفة في شركة طيران في مطار «هيثرو»، تقوم بخدمةِ عددٍ لا يُصدَّق من شخصيات القصة في سياق الكتاب، وفي مرحلة متأخرة من ملاحقة البطل «برس مكجاريجل» للبطلة «أنجليكا» تترك له رسالةً على منضدة الالتماسات في الكنيسة الصغيرة بالمطار، مكتوبة بشفرة تُحيل إلى مقطوعة من قصيدة «سبنسر» «ملكة الجنيات». وبعد أن يفتش «برس» عبثًا عن نسخة من القصيدة في محل بيع الكتب بالمطار، كان على وشك العودة إلى لندن، حين تقوم شيريل، التي كانت في مكتب استعلامات شركتها، بإبرازِ نسخةٍ من الكتاب المطلوب نفسه من تحت منضدة، ويتضح أنها استعاضَت بهذا الكتاب عن قراءتها المعتادة للرومانسيات الرخيصة، نتيجة سماعها محاضرة عن طبيعة الرومانس الأدبية الأصيلة من أنجليكا، الدائمة التحذلق، حين كانت شيريل تُنهي إجراءاتِ سفرها إلى جنيف، وهكذا يحصل برس على مفتاحِ حلِّ شفرة الرسالة ومعلومات عن المكان الذي تتواجد أنجليكا فيه، وكلُّ هذا بعيدُ الاحتمال للغاية، بَيْد أنه بدا لي أن في تلك المرحلة من مراحل الرواية، أنه كلما كان هناك المزيد من المصادفات، ازدادَت إمكانيةُ الضحك والفكاهة، بشرط ألَّا تتحدَّى تلك المصادفاتُ حسنَ إدراك الأمور، وكانت فكرةُ احتياج امرئ لمعلومات عن قصيدة كلاسيكية ترجع إلى عصر النهضة، ويعثر عليها من مكتب استعلامات إحدى شركات الطيران، من الطرافة بحيث يُصبح القرَّاء على استعدادٍ لأن يتغاضَوا عن عدمِ تصديق الأمر.

أما رواية «عمل طيب» ففيها عناصرها الكوميدية والتناصية، بَيْد أنها روايةٌ أكثر جدية وواقعية، وكنت أُدرك أنه يجب الإقلالُ إلى أقصى حدٍّ من استخدام المصادفة كأداة من أدوات الحبكة، كما يجب تغطيتها وتبريرها بعناية أكبر، وإذا ما كنت قد نجحتُ في هذا، فما أنا بالذي يجب أن يحكمَ بذلك، ولكني سأُورِد مثالًا على ما أعنيه؛ ففي الجزء الرابع من الرواية يقوم البطل «فيك ويلكوكس» بإلقاءِ خطابٍ أمام اجتماعٍ لموظفيه، حين تُقاطعه إحدى الفتيات في ملابس جذَّابة كي تُسلِّمه «برقيةً في شكل قبلة»، وتغنِّي له

رسالة مصاحبة ساخرة، وكان ذلك «مقلبًا» دبَّره مديرُ المبيعات الذي لم يكن راضيًا عن «فيك». وكان الاجتماع على وشك أن يفشل، حين تصدَّت البطلة «روبين بنروز» لإنقاذه. وتأمر روبين الفتاةَ بالرحيل، فتُطيعها على الفور؛ لأنها إحدى تلميذات روبين، وتُدعى «ماريون راسل» وهذه مصادفةٌ واضحة، وإذا كانت ناجحةً من الناحية القصصية؛ فلأنني قد بثَثْتُ قبل ذلك في النصِّ إشاراتٍ تُلمح إلى أن ماريون تقوم بمثل هذا العمل، ولكن ليس بالوضوح الذي يجعل القارئَ يَحدِس أن فتاة «البرقية في شكل قبلة» هي ماريون منذ أول ظهورها، بل بالقدر الذي يجعله يتقبَّل ذلك بعد الإفصاح عن هُوِيَّتها، وبهذا، أقول، أن يخفَّ التشكك بشأن المصادفة، عن طريق تقديمِ حلٍّ مُرْضٍ لأحد الألغاز (ما هو العمل الإضافي الذي تقوم به ماريون؟) وكذلك عن طريق التركيز على التدخل الناجح لروبين، بدلًا من التركيز على إدراكها للمصادفة.

الفصل الرابع والثلاثون

الراوي غير الموثوق به

«إنه من مسز جونسون زميلة عمتي، وهي تقول إن عمتي تُوفِّيَت أول أمس».

وصمتَت برهة ثم قالت: «الجنازة غدًا، وإني لأسأل هل يمكنني أن آخذَ ذلك اليوم إجازة.»

«إني واثق أنه يمكن، أنه يمكن ترتيب ذلك يا آنسة كنتون.»

«شكرًا لك يا مستر ستيفنز. أرجو عفوك، ولكن ربما يكون بوسعي أن أكون وحدي الآن.»

«بالطبع يا آنسة كنتون.»

وخرجتُ، ولم يخطر على بالي بعد ذلك أنني لم أقدِّم تعازيَّ، بوسعي تمامًا أن أتخيَّل الصدمة التي أحدثها الخبرُ لها؛ فعمَّتُها كانت في كل الصور والمعاني بمثابة الأم لها، وتوقَّفتُ في الردهة أتساءل عمَّا إذا كان يجب أن أعود فأطرق الباب وأُصلح هفوتي، ولكن خطر لي عند ذاك أنني إذا فعلت ذلك، أكون بمنتهى البساطة، قد تعدَّيت على وقت حزنها الخصوصي، وبالفعل، لم يكن من المستحيل أن تكون الآنسة كنتون في تلك اللحظة بالذات، على بُعد خطوات مني، منخرطةً في البكاء، وأثارَت هذه الفكرة شعورًا غريبًا انبعث في داخلي وتسبَّب في بقائي واقفًا معلَّقًا في الردهة لبعض الوقت. ولكن، في نهاية الأمر، قدَّرتُ أنه من الأفضل الانتظار إلى فرصة أخرى للتعبير عن تعازيَّ، وذهبتُ لشأني.

كازو إيشيجورو: بقايا النهار (١٩٨٩)

الراوي غير الموثوق به هو دائمًا ما يكون شخصيةً مختلفة تكون جزءًا من القصة التي يرويها. والراوي «العالِم بكل شيء» غير الموثوق به، هو تعبيرٌ يكاد يكون متناقضًا،

ولا يمكن أن يوجد إلَّا في النصوص المغرقة في الخروج على المألوف والتجريب، بل إن الشخصية الراوية للقصة، لا يمكن أن تكون غيرَ موثوق بها مائة في المائة؛ فلو أن كلَّ ما ترويه تلك الشخصية واضحُ الزيف، فهذا ينقل لنا ما نعرفه بالفعل، وهو أن الرواية هي موضوع من مواضيع الخيال، وحتى تنجح الرواية في إثارة اهتمامنا، لا بد أن تتضمن إمكانية للتمييز بين الحقيقي والزائف في داخل العالم الخيالي الذي تُصوره، كما هو الحال في العالم الواقعي.

والحقيقة هو أن استخدام الراوي غير الموثوق به هو بمثابة الكشف بطريقة شائقة عن الفجوة التي تفصل الأمورَ الظاهرة عن الأمور الواقعية، وإبداء كيف يشوِّه الإنسانُ الواقعَ أو حتى يُخفيَه تمامًا، حتى وإن كان ذلك لا يتمُّ عن رغبة واعية أو شريرة من جانبه، والراوي في رواية «كازو» ليس رجلًا شريرًا، ولكن حياته قامت على إخفاء الحقيقة والهرب منها، فيما يتعلق به هو نفسه وبالآخرين، وقصته هي بمثابة اعتراف، بَيْد أنها تغصُّ بالتبريرات المشوهة عن سلوكه، وادعاءات يُثيرها دفاعًا عن نفسه، وهو لا يفهم حقيقته إلَّا في النهاية، حين يكون الوقت قد فات كيما ينتفع بذلك الفهم.

وإطار القصة يتحدد في عام ١٩٥٦، والراوي هو «ستيفنز» رئيس الخدم العجوز في أحد البيوتات الإنجليزية العريقة، «دارلنجتون هول»، الذي كان يومًا مقرَّ اللورد دارلنجتون، ويمتلكه الآن أحدُ الأمريكيِّين الأثرياء. ويقوم «ستيفنز»، بتشجيع من مخدومه، بإجازة قصيرة في غربي البلاد. وكان دافعه الخاص لذلك هو الاتصال بالآنسة كنتون، التي عملَت مدبرةَ منزل في «دارلنجتون هول» إبَّان عزِّه فيما بين الحربَين العالميَّتَين، حين استضاف لورد دارلنجتون عددًا من كبار الساسة، في اجتماعات غير رسمية من أجل مناقشة الأزمة في أوروبا. ويأمل ستيفنز أن يُقنع الآنسة كنتون (وهو يُصر على مواصلة تسميتها الآنسة رغم أنها متزوجة) أن تُنهيَ تقاعدها، وتأتي لحلِّ مشكلة نقص العاملين في «دارلنجتون هول»، وهو يستعيد الماضي بينما يقوم بتلك الرحلة.

ويتحدث ستيفنز، أو هو يكتب، بأسلوبٍ رسمي جامد، محدد على نحوٍ متعمَّد، وباختصار، أسلوب رؤساء الخدم في الكلام، وإذا نظرنا إلى الأسلوب بصورة موضوعية لوجدنا أنه لا يحظى بأيِّ قيمة أدبية على الإطلاق، فهو يفتقر تمامًا إلى الذكاء والحسيَّة والأصالة، وتكمن فعاليته كوسيط فني لهذه الرواية، في إدراكنا المتزايد لعدم تناسبه مع ما يصفه، ونحن نستنتج تدريجيًّا أن اللورد دارلنجتون كان دبلوماسيًّا هاويًا، ممن كانوا يؤمنون بإرضاء هتلر، ويُعضدون الفاشية ومناهضة السامية، ولم يعترف ستيفنز أبدًا

لنفسه أو للآخرين، أن الأحداث التاريخية اللاحقة قد أثبتَت خطأ مخدومه الكامل، وهو يشعر بالفخر للخدمة الناصعة التي قام بها لسيده، الذي يراه الآخرون ضعيفًا شكسًا، والهيبة المرتبطة بصورة الخادم الكامل هي نفسها التي جعلَته غيرَ قادر على التعرف على الحب الذي كانت الآنسة كنتون مستعدةً أن تُقدِّمه له، حين كانا يعملان سويًّا، أو أن يستجيبَ لذلك الحب، بَيْد أن ثَمة ذكرى معتمة، فيها الكثير من الحذف، لمعاملته لها تطفو على السطح تدريجيًّا في سياق قصته — ونرى أن الدافع الحقيقي وراء سعيه إليها مرة ثانية هو أمل باطل في إصلاح الماضي.

ويُعطي ستيفنز مرارًا صورةً طيبة عن نفسه، يكتشف القارئ أنها خاطئة أو خادعة. فبعد أن سلَّم الآنسةَ كنتون خطابًا يُنبِئُها بموتِ عمَّتها، يُدرك أنه لم يَقُم «بالفعل» بتقديم تعازيه، ويؤدي تردُّدُه فيما إذا كان يجب عليه العودة، على إلهاء القارئ عن إغفال ستيفنز البالغ القسوة التعبيرَ عن أيٍّ نوع من الأسف في الحوار المذكور في الفقرة المقتبسة، والقلق الذي يشعر به على ألَّا يتطفَّلَ عليها في حزنها يبدو دلالة على شخصيته الحساسة؛ ولكن الواقع هو أنه حالما يجد فرصةً أخرى «للتعبير عن تعازيه» لا يقوم أبدًا بذلك الأمر، بل يعمد بدلًا من ذلك إلى انتقاد طريقتها في الإشراف على خادمتَين جديدتَين، ينطوي على ضغينة. وبنفس النمط، لا يجدُ أيَّ كلمة أكثرَ تعبيرًا من كلمة «غريب» لوصفِ الشعور الذي انتابه حين يجول في خاطره أن الآنسة كنتون قد تكون منخرطةً في البكاء في الجانب الآخر من الباب الذي يقف هو أمامه، ويجوز لنا أن نشعرَ بالدهشة لتفكيره ذاك، بعد أن لاحظ بارتياحٍ، تلقِّيَها الأنباءَ السيئة في هدوء، وهو يعترف في الواقع، بعد صفحات كثيرة، أنه قد ربط تلك الذكرى بالواقعة الخطأ:

> إنني غيرُ واثق الآن بالمرة من الظروف الحقيقية التي دفعَتني إلى الوقوف هكذا في الردهة الخلفية. ويحدث لي في سياق آخر، حين أُحاول أن أجمعَ شتات ذكرياتي، أنني يمكن أن أكون قد أكَّدتُ أن هذه الذكرى مستمدةٌ من الدقائق التي تلَت تلقِّي الآنسة كنتون أنباءَ وفاة عمتها … ولكن الآن، بعد مزيد من التفكير، أعتقد أنني قد أكون مخطئًا نوعًا ما بالنسبة لذلك الأمر، وأن هذه الشذرة من الذكريات مستمدَّة في الواقع من أحداث وقعَت في أمسية تبعد عدة أشهر على الأقل من وفاة عمة الآنسة كنتون.

وفي الواقع، كانت أمسيةً أذلَّها فيها بأن رفض ببرودٍ عرضَ الحب الذي قدَّمَته له في خجل، وإن كان على نحوٍ واضح لا لبس فيه، وكان هذا هو «سبب» انخراطها في البكاء خلف الباب المغلق، ولكن ستيفنز كعادته، لا يربط هذه المناسبة بتلك الواقعة الخاصة الحميمة، ولكن بواقعة اجتماعات لورد دارلنجتون المهمة، ويرتبط موضوع النوايا السياسية السيئة بموضوع العقم العاطفي ارتباطًا مرهفًا في القصة الحزينة لحياة ستيفنز المضيعة.

وإنه لمن الشيِّق مقارنةُ رواية «إيشيجورو» ومقابلتها بعملٍ فذٍّ آخر يستخدم الراوي غير الموثوق به، وهي رواية فلاديمير نابوكوف «نيران ذابلة». وتلك الروايةُ تتخذ شكلًا غيرَ مألوف، هو قصيدة طويلة يكتبها شاعرٌ أمريكي من نسج الخيال يُدعى «جون شيد»، ومعها تعليقٌ مفصَّل عليها لأستاذ أوروبي مهاجر من جيران شيد يُدعَى «تشارلز كينبوت»، والقصيدة سيرة ذاتية، تركِّز على الانتحار المأسوي لابنة الشاعر. ونفهم أن شيد نفسَه كان قد قُتل لتوِّه حين وقع مخطوطُ القصيدة في يد كينبوت، وسرعان ما نُدرك أن كينبوت مجنونٌ يعتقد أنه الملك المنفي لإحدى البلدان الزراعية التي تُشبه روسيا ما قبل الثورة البلشفية، وهو قد أقنع نفسَه بأن شيد كان يكتب قصيدةً عن حياة كينبوت، وأن شيد قد قُتل عن طريق الخطأ، بواسطة قاتل أُرسل لاغتيال كينبوت نفسه، والغرض من تعليقه على القصيدة، هو إثبات تفسير كينبوت الغريب للوقائع، ومن مباهج قراءة تلك الرواية، هو تمييز درجة الهلوسة الذاتية التي سقط فيها كينبوت، بالإحالة إلى القصة «الموثوق بها» في قصيدة شيد، وتعتبر «نيران ذابلة»، مقارنةً برواية «بقايا النهار»، كوميديا ساخرة على حساب الراوي غير الموثوق به، بَيْد أن الأثر الذي تُخلفه ليس سلبيًّا تمامًا؛ فابتعاث كينبوت لمملكته الحبيبة «زمبلا» ابتعاثٌ حيٌّ وساحرٌ ولا ينمحي من الذاكرة، ولقد خلع نابوكوف بعضًا من بلاغته الذاتية على شخصية روايته، وكذلك الكثيرُ من حنينه الحاد إلى الوطن وهو في منفاه، وبالمقابل، تَعْمد رواية إيشيجورو إلى قبول أوجه القصور التي يفرضها الراوي، الذي لا يمتلك أيَّ بلاغة. فإذا كان ذلك الراوي موثوقًا به، كانت النتيجة بالطبع شيئًا مثيرًا للضجر إلى أقصى حد.

الفصل الخامس والثلاثون

المستغرب

جلس ويلسون في شرفة فندق بدفورد وقد دفع ركبتَيه الملساوَين المتورِّدتَين على سورها الحديدي، كان يوم الأحد، وناقوس الكاتدرائية يقرع لقدَّاس الصباح، وفي الجانب المقابل لشارع بوند، في نوافذ المدرسة الثانوية، جلسَت الزنجيات الشابات مشتملات على أردية الرياضة الزرقاء الداكنة وقد انهمكنَ في عملٍ لا ينتهي لتصفيفِ شعرهن الحاد المدبَّب، ولَعِب ويلسون بشاربه الحديث النمو وهو يحلم في انتظارِ كوب منقوع الجين.

وكان في جلسته تلك يُواجه شارع بوند، وأدار وجهَه جانبًا ليرى البحر، وكان شحوبُه يدل على قِصَر المدة التي انقضَت منذ تركِه المحيطَ والوصول إلى هذه المدينة، ودل على ذلك أيضًا عدمُ اهتمامه بفتيات المدرسة المقابلة له، كان كإصبع البارومتر المتأخر، ما يزال يُشير إلى الجو الحسن بينما رفيقه قد انتقل بالفعل للإشارة إلى الجو العاصف، ومن تحته كان الكتبة السود يسيرون في اتجاه الكنيسة، ولكن منظر زوجاتهم وهنَّ يرتدينَ ثيابَ الأصيل البرَّاقة الزرقاء والحمراء لم يُثِر أيَّ اهتمام في ويلسون، كان وحده في الشرفة عدا أحد الهنود الملتحين يرتدي عمامةً فوق رأسه وقد حاول بالفعل أن يقرأ طالِعَه: ذلك أن تلك الساعة لم تكن ساعةَ البيض، الذين كانوا الآن على الشاطئ الذي يبعد خمسة أميال من هنا، ولكن ويلسون لم يكن يمتلك سيارةً وشَعر بوحدة لا يكاد يتحملها أحد. وعلى جانبَي المدرسة كانت الأسطح الصفيحية تنحدر تجاه البحر، بينما الصاج المضلع يَئِزُّ ويُجلجِل كلما حطَّ عليه نسرٌ من النسور.

جراهام جرين: لب المسألة (١٩٤٨)

تسبَّبت الحركةُ الإمبريالية وما تلاها، في بدءِ موجةٍ لا مثيلَ لها من الترحال والاستكشاف والهجرة في أنحاء العالمِ كلِّه، وطالَت من بين ما طالَته الكُتَّاب ومَن سار على دربهم، وكان من بين نتائج ذلك أن الكثير من الروايات في الأعوام المائة والخمسين الأخيرة، خاصة البريطانية منها، كانت تدور في أماكن مستغربة، وأعني بكلمة «مستغرب»، الأجنبي، وإن لم يكن بالتبعية مجيدًا أو جذابًا، وقد تخصص «جراهام جرين» بالفعل في اختيار الأماكن الأجنبية غير الجذابة أو الرثَّة، إذا استخدمنا إحدى صفاته المحببة، لرواياته. ولقد قيل على سبيل الدعابة إنها كلَّها تدور في بلد من نتاج خياله هو «جرينلاند»، ورواياته والحق يُقال، تتشابه في أجوائها (فالنسور، مثلًا، تَعمُر سماواتِه أكثر من الحمائم أو حتى العصافير). بَيْد أن ذلك الاسمَ لا يَفِيه حقَّه في تصوير الصفات المحددة لبيئة رواياته.

والمستغرب في الفن القصصي، هو توصيل شيء «أجنبي»، إلى جمهور يُفترض أنه في بلاده، جوزيف كونراد، الذي يرتبط عملُه ارتباطًا وثيقًا بعصر الإمبريالية (كان مهاجرًا بولنديًّا، التحق بالبحرية التجارية البريطانية، وشاهد عن قربٍ أعمالَ الإمبراطورية البريطانية، ومنافسيها في أصقاع العالم البعيدة). قد فَهِم ذلك جيدًا.

وفي بداية قلب الظلمات، وهي دراسة كلاسيكية للآثار المرعبة للاستعمار البلجيكي للكونغو الأفريقي، على السكان الأصليِّين، وعلى الأوروبيِّين الذين قاموا به، على السواء، يضع «كونراد» إطارَ قصته بأن يجعل الراوي، «مارلو»، يحكيها لمجموعةٍ من رفاقه على السفينة الراسية في مصبِّ نهر التيمز، قال «مارلو» فجأةً: «وهذا أيضًا كان أحدَ أشد الأماكن ظلمة على الأرض». ويمضي «مارلو» فيتخيَّل كيف كانت تبدو ضفافُ التيمز في عينَي رومانيٍّ منذ ألفَي سنة — «شطآن رملية مستنقعات غابات متوحشة — دون أية أغذية مناسبة لإنسان متمدين ... وهنا وهناك معسكر حربي تائه في البرية كإبرة في كومة من القش — برد، ضباب، عواصف، أمراض، منفى، موت، موت ماثل في الهواء، في المياه، في الشجيرات»، وهذا عكس للقصة الأساسية، التي يخرج فيها رجلٌ إنجليزي من أوروبا النشيطة الحديثة التقدمية، لكي يواجهَ الأخطار والحرمان في أفريقيا الحالكة، وهي تُهيِّئنا للشك الجذري الذي تبثُّه تلك الرواية القصيرة، تجاه النماذج النمطية لمعانٍ مثل «متوحش» و«متمدين» في قصة رحلة مارلو عبر نهر الكونغو.

ولقد سجل «جراهام جرين» كثيرًا من إعجابه الشديد لكونراد، واعترف بأنه اضطرَّ إلى ترك قراءة كُتُبه، خوفًا من أن يتأثر رغمًا عنه بأسلوبه، ولا أدري إذا كان العنوان

«لب المسألة» (وترجمته الحرفية هي «قلب المسألة») وهي رواية مستمدَّة من الفترة التي أمضاها جراهام جرين في خدمة المخابرات البريطانية أيام الحرب في سيراليون، تحتوي على إشارة أو إيماءة أو اعتراف بالفضل لقصة كونراد الأفريقية، بَيْد أن افتتاحية جرين، مثلها مثل افتتاحية كونراد، تتصف بالبراعة الفنية في الطريقة التي تتناول بها معانيَ الوطن والخارج، وتُقابل بينهما وتُظهر ما فيها من تناقضات، وويلسون، الذي وصل حديثًا من إنجلترا، هو شخصية ثانوية، يخدم، بصفة خاصة، غرضَ تقديم القارئ إلى المشهد المستغرب، (وحالما يتم ذلك الغرض تنتقل وجهة النظر السردية إلى البطل «سكوبي»، وهو ضابط شرطة يعيش في البلد منذ مدة طويلة). ويحجم في مكرٍ عن الكشف بسرعة عن المكان الذي يوجد فيه «فريتاون». ولكنه يدَعُنا نستنبطه، ويجعل المهمةَ معقدةً بوضع الإشارات المضطربة هنا وهناك. ذلك أن فندق بدفورد والمدرسة الثانوية، وجرس الكاتدرائية الذي يُقرَع داعيًا للصلاة الصباحية، كل ذلك يبدو ملامح مدينة إنجليزية، في الفقرة الأولى، تعمل الإشارةُ إلى ركبتَي ويلسون العاريتَين (مما يعني أنه يرتدي «شورتًا») وإلى الزنجيات الصغيرات، فحسب، على الإلماح بأن المكان هو على الأرجح أفريقيا الاستوائية، وكوننا نتأخر في إدراك ذلك، يُبرهن على الدرجة التي يَعْمِد بها الاستعمار إلى فرضِ ثقافته الخاصة على الثقافة المحلية، كي يسيطرَ عليها فكريًّا من ناحية، وكيما يخففَ من حنينه إلى الوطن من ناحية أخرى. وثَمة ما يدعو إلى السخرية والرثاء في قابلية المستعمرين التعاونَ في تلك العملية، الفتيات الأفريقيات في سراويل الجمنازيوم ذات الطراز البريطاني، يحاولنَ عبثًا تمويجَ شعرهن، الكُتَّاب السود وزوجاتهم يحضرون في خشوعٍ القدَّاس الأنجليكاني. ونحن ننحو إلى اعتبار رواية «لب المسألة»، قبل كلِّ شيء، روايةً عن الاستعمار.

وكما سبق أن ذكرتُ (في الفصل ١٤) فإنَّ الوصف في الرواية انتقائيٌّ بالضرورة، ويعتمد اعتمادًا كبيرًا على الأداة البلاغية المسمَّاة المجاز المرسل؛ حيث يقوم الجزءُ مقامَ الكل؛ فصورة ويلسون تتشكَّل لدينا عن طريق ركبتَيه وشحوبه وشاربه، بينما تتشكل صورةُ الفتيات الأفريقيات عن طريق أرديتهنَّ الرياضية وشعرهنَّ المدبَّب، وفندق بدفورد عن طريق شُرْفته ذات السور الحديدي وسقفه ذي الصاج المضلع ... وهكذا، وتمثِّل هذه التفاصيل المشهدية نسبةً ضئيلة من كلِّ الأشياء التي يمكن ملاحظتها. وهناك تعبيرٌ استعاريٌّ واضحٌ واحد: تشبيه البارومتر، الذي يبدو في الواقع مُقحَمًا على الموضوع، ويلعب على التورية في كلمة «الحسن»، لكي يُقيمَ التضاد بين الأبيض والأسود الذي يبين

في القطعة كلها، بَيْد أن بعضَ الصفات المطبقة على التفاصيل الحرفية للمشهد، تُوَلِّد إيحاءاتٍ وإحالاتٍ شبْهَ استعارية؛ فكلمة الملساوين (التي تنطبق عادةً على اليد) تؤكِّد عدمَ وجودِ أيِّ شعرٍ على ركبتَي ويلسون، كما أن كلمة «حديث السن» (وهي في الأصل young، التي عادةً ما تُطلق على الشخص عمومًا) تؤكِّد خفةَ شاربه، بالمقارنة إلى وفرة شعر الفتيات الأفريقيات، وثَمة توازن واختلاف على السواء هنا. فالطريقة التي يدفع بها ويلسون ركبتَيه في السور الحديدي، ترمز إلى عقليته التي تقوم على القمع، التي تتصف بها المدرسة الخاصة والوظيفة الحكومية اللتان ينتمي إليهما؛ واللتان ما زالتا فيه، كما يتضح من عدم اهتمامه الجنسي (الملاحَظ مرتين) في الشابات الأفريقيات، كما أن جهود الفتيات في تطويع شعرهن المجعَّد، هو رمزٌ أكثر وضوحًا لخضوع ما هو طبيعي للاعتبارات الثقافية، ويستمر استخدام الشَّعر كعلامة عِرقية مميزة في الفقرة التالية في الهندي الملتحي صاحب العمامة.

ومع أن المشهد يجري وصفُه من موقف ويلسون في المكان والزمان، فإن السرد لا يقدِّم وجهةَ نظرِه الذاتية، إلى أن نَصِل إلى عبارة «وشَعر بوحدة لا يكاد يتحملها أحد»، وقبل ذلك كان ويلسون نفسه أحدَ موضوعات المشهد، الذي يُروى بواسطةِ راوٍ عالمٍ بكل شيء، وإن كان لا شخصانيًّا، الذي يعرف أشياءَ لا يعرفها ويلسون، ويرى أشياء لا يلاحظها ويلسون، ويُقيم صِلاتٍ تهكميةً بين تلك الأشياء بعضها البعض، لا يقدر ويلسون وهو ينتظر كأسَ منقوع الجين ويحلم، على إدراكها.

الفصل السادس والثلاثون

الفصول ... وما يتصل بها

الفصل الثاني

فترة نموي – كراهية أقربائي لي – إرسالي إلى المدرسة – إهمال جدِّي لي – مدرِّسي يُسيء معاملتي – المصائب تزيد من صلابتي – أدبِّر المؤامرات ضد المتنطعين – يمنعونني من الاتصال بجدِّي – وريثه يطاردني – أكسر أسنان مُربِّي الوريث.

توبياس صموليت: رودريك راندوم (١٧٤٨)

الفصل العاشر

أليس من العار إفرادُ فصلَين لما حدث عند الهبوط درجتين فحسب من السلَّم؟ ذلك أننا لم نكن قد وصلنا إلَّا إلى أول بسطة ولا يزال أمامنا خمس عشرة درجة نهبطها وعلى حدِّ علمي فما دامت شهيةُ أبي وعمي «طوبي» مفتوحة للكلام فأمامنا عددٌ كبير من الفصول قدر كثرة درجات السلم، وما زال بوسعي أن أفعل يا سيدي هذا هو قدري، أنزل الستار يا شاندي؛ فأقوم بإنزاله، اشطب الصفحة كلها يا تريسترام؛ فأشطبها وأتوجَّه إلى فصل جديد.

لم يكن أمامي أيُّ قاعدة أخرى أسترشد بها في ذلك الأمر! وحتى إذا كان عندي واحدة — فأنا لا أتبع أية قواعد في حياتي — لكنتُ كرمشتها ومزَّقتها قطعًا ولألقيتُ بها إلى النيران بعد أن أستعملها، هل هذا يملؤني بالدفء؟ أي نعم والأمر يستحق ذلك — قصة لطيفة! فهل على الإنسان أن يتبع القواعد أم هل على القواعد أن تتبع الإنسان؟

لورانس ستيرن: حياة تريسترام شاندي المحترم وآراؤه (١٧٥٩–١٧٦٧)

الفصل الثامن

سيكون «آرثر سيت» فرَّاشي،
فلن يتعيَّن عليَّ تنظيفُ الملاءات!
وسيكون من بئرِ سان أنطوان شرابي،
ما دامت حبيبتي قد هجرَتني.
(أغنية قديمة)

السير والتر سكوت: قلب مدلوثيان (١٨١٨)

ما دمتُ لا أُحسن القيام بأي شيء؛
لأنني امرأة،
فإنني أمدُّ يدي دومًا؛
كي أعتمدَ على أقرب شيء أمامي.
(مأساة فتاة: بومنت وفلتشر)

جورج إليوت: ميدل مارش (١٨٧١–١٨٧٢)

... إن لها الحقَّ في أن تكون سعيدة لسوف يأخذها فرانك بين ذراعَيه، ويطويها بين ذراعَيه ولسوف يُنقذها.
وقفَت وسط الحشود المتماوجة في محطة «نورث هول»، أمسك يدَها وأدركَت أنه كان يكلِّمها ويقول شيئًا عن الرحلة مرارًا وتكرارًا.

جيمس جويس «إيفلين»، (١٩١٤)

إننا ننحو إلى النظر إلى تقسيم الرواية إلى فصول بوصف ذلك شيئًا طبيعيًّا، كما لو أنه يماثل في حتميته انقسامَ الكلم إلى جُمَل وفقرات، ولكن الأمر ليس كذلك بالطبع؛ فروايات «دانييل ديفو»، على سبيل المثال، وهي من أوائل الأمثلة الروائية في الإنجليزي، تمضي على شكل تيارات مستمرة لا تنقطع من الكلام. وكما هو الأمر دائمًا مع ديفو، من الصعب معرفةُ إن كان ذلك مظهرًا من مظاهر افتقاره إلى التكثيف الأدبي، أم هو تقليد ماكر للرواة البسطاء من غير المحترفين، الذي يُهرقون تاريخ حياتهم على الورق دون خطة أو بناء مسبقَين، ومهما كان السبب، فإن قراءة رواياته تمثِّل تجربةً متعبة، وتُخلف

انطباعًا مشوشًا عن القصة المروية (فمن الصعب، مثلًا، متابعةُ خطِّ سير «مول فلاندرز» في العديد من رحلاتها، والإحاطة علمًا بشركائها وأبنائها، ومن الصعب أيضًا العودة إلى الوراء في النص للكشف عن ذلك).

وهناك نتائج محتملة عديدة لقسمةِ نصٍّ طويل إلى وحدات أصغر، فهو يعطي القصة، والقارئ، وقتًا لالتقاط الأنفاس خلال الفواصل التي بين جزء وآخر؛ ولهذا السبب كان تقسيم الرواية إلى فصول، يُفيد المؤلف لتميُّز الانتقالات بين مختلف الأزمنة أو الأمكنة في الحدث، وقد ذكرتُ سابقًا كيف يستخدم ثاكري السطرَ الأخير في فصل من الفصول، كالسطر الذي يسبق إنزالَ الستار في المسرحية، من أجل تكثيف أثر المفاجأة والتشويق (انظر الفصل ١٥). ويفعل إ. م. فورستر شيئًا مشابهًا في الفقرة المقتبسة من رواية «هواردز إند» (انظر الفصل الثاني)، ويمكن أن يكون بدءُ فصل جديد ذا أثر تعبيري أو بلاغي، خاصة إذا كان يسبقه نصٌّ تقديمي في شكل عنوان أو اقتباس أو ملخص للمحتويات؛ فعناوين الفصول عند «صموليت» مثلًا تُشبه مقدمةَ الأفلام، فهي تُغري القارئ بوجود حدثٍ مثير، وهي «تُفشي» إلى حدٍّ ما، تطورَ أحداث القصة مسبقًا، ولكن دون إعطاء تفاصيل تكفي لقتلِ اهتمامنا بها، ولا شك أن مقدمات الفصول هذه تنقل مذاقَ قصته، سريعة ومهتزة وعنيفة.

ونستطيع القول بصفة عامة، إنه كلما حاول الروائي أن يكون واقعيًّا، قلَّت إمكانياتُه لجذب انتباه القارئ إلى هذا الجانب من جوانب التنظيم النصِّي لروايته، وبالعكس، ينحو الروائيون الواعون جيدًا بالأساليب الأدبية المختلفة، إلى استعراض معرفتهم لها، ومجرد ذكر كلمة «فصل»، يلفت الانتباهَ إلى عمليات التكوين الروائي، ولقد سبق أن رأينا كيف يستخدم «لورانس» هذا البيان لتقديم فكرة المروي له، ويجعل «تريسترام شاندي» يوبِّخ السيدة التي تقرؤه، لأنها كانت غافلةً عند قراءتها الفصل الأخير (انظر الفصل السابع عشر). والقطعة المقتبسة هنا، هي من المجلد الرابع من رواية تريسترام شاندي، وفيها يصف الراوي محادثةً بين والده وعمِّه «طوبي»، دارَت يوم مولده؛ ففي روايةٍ أكثر تقليديةً من هذه، لا يغطي مثل هذا الحوار عدةَ فصول، ولكن «ستيرن» — كعادته — يجعل من فصاحة شخصيته عذرًا يتحدَّى به قواعد التأليف العادية، ويبدأ فصلًا جديدًا لمجرد أنه يرغب في ذلك، وفي الواقع يصبح ذلك الفصل هو «الفصل الذي أفضِّله على كل الفصول، والذي وعدتُ أن أكتبه قبل أن أخلد إلى النوم»، وهو يقوم بتلخيص الأفكار العامة بخصوص ذلك الموضوع؛ «إن الفصول تُنعش الذهن، وهي تساعد الخيال أو تترك

آثارها فيه، وهي — في عمل درامي مثل هذه الرواية — ضروريةٌ ضرورةَ تغيير المشاهد»، «ثم يعود إلى مهاجمة هذه الأفكار نفسها بوصفها خيالاتٍ واهمةً»، وهو يُوصي القارئ بدراسة لونجينوس، «فأنت إذا لم تزدَد حكمة بعد قراءته أول مرة فلا تيأس، بل أعد قراءته»، والفصل المخصص للفصول في «تريسترام شاندي» مثلُه مثلُ معظم الرواية، تهكُّمٌ سافرٌ وإن كان تهكُّمًا بارعًا وبنَّاءً.

والسير «والتر سكوت»، هو الذي بدأ بدعة استخدام اقتباسات كمقدمة للفصول؛ وهو نوع من التناصِّ الصريح، وكانت هذه الاقتباسات مأخوذةً عادةً من المواويل الشعرية القديمة التي كان يهتمُّ بتجميعها، وكانت الاقتباسات تخدم أغراضًا عديدة، منها ما هو خاصٌّ بالموضوع؛ فالسطور المأخوذة من «أغنية قديمة» في بداية الفصل الثامن من رواية «قلب مدلوثيان»، مثلًا، تتصل اتصالًا وثيقًا بأحد العناصر الأساسية للحبكة: ف «إيفي دنيز» أخت البطلة «جاني دنيز» تُتهم بقتل الوليد الذي حملَت به، خارج نطاق الزواج، والشعر المقتبس من أغنية قديمة، يَصِل ما بين محنتِها وبين التقليد القصصي المتأصل للمرأة الشابة، التي يُغويها حبيبها ثم يهجرها، والإشارة إلى «آرثر سيت» (وهو اسمُ تلٍّ يُطل على مدينة أدنبرة)، وبئر سان أنطوان، تربط بين هذه التيمة وبين مكان إقليمي معين، كان ابتعاثُه يمثل أحدَ شواغل سكوت الأساسية، وكذلك أحد المصادر الرئيسية للقبول الذي لاقاه لدى معاصريه من القرَّاء، ويقوم الأثر التراكمي الذي تخلقه تلك الاقتباساتُ من الأغاني والمواويل القديمة، بتقديم ما يُشبه وثائق التفويض التي يحملها الراوي المؤلف، بوصفه مرشدًا مطَّلعًا وموثوقًا به، بالنسبة لتاريخ اسكتلندا وثقافتها وطبوغرافيتها.

وقد كان ذلك أسلوبًا اتبعه الكثيرُ من روائيِّي القرن التاسع عشر، من بينهم جورج إليوت التي تأتي اقتباساتُها في غالبيتها، من شخصيات أدبية محترمة، وإن كانت أحيانًا ثانوية، مثل الكاتبين المسرحيِّين من العصر الإليزابيثي، بومنت وفلتشر، اللذَين تقتبس منهما سطرين قبل تقديم شخصية «دورثيا بروك» في رواية «ميدل مارش»، ويُبرز الاقتباسُ الإحباطَ الذي يُصيب أفكار «دورثيا» المثالية عن بنات جنسها، وهو يعمل كذلك على توطيد الانطباع الذي أرادت «جورج إليوت» أن تُعطيَه عن المؤلفة العليمة القارئة، التي تُضارع أيَّ رجل من الناحية الفكرية.

وحين تستشهد «جورج إليوت» بأشعار مجهولة المؤلف، فهي عادةً تكون قد كتبَتها بنفسها. وقد بلغ «رديارد كبلنج» بهذه الممارسة المتمثلة في انتحال مصادر لمقطوعات هو مؤلفها، إلى حدها الأقصى. ففي قصة «مسز باتهيرست» التي ناقشتها قبل ذلك، تصدير

مقتبس من «مسرحية قديمة» كتبها كبلنج نفسه، بأخلاط من نثر القرن السابع عشر الدرامي، يصفُ موتَ خادمٍ أو مهرج في البلاط الملكي، ورغم أن التصدير صعبٌ صعوبةً جهنمية في فهمه، فهو يحتوي على مفاتيح كثيرة لمعنى القصة؛ فعبارةٌ مثل «إن من لعنته حتى الموت، لم تعرف أنها فعلت ذلك، وإلَّا لكانت قد ماتت قبل أن تفعله؛ فهي كانت تحبُّه تنفي — فيما يبدو — النظرياتِ التي تقول إن الجثة الثانية التي وُجدت إلى جوار فيكي هي جثة مسز باتهيرست» (انظر الفصل السابع).

و«مسز باتهيرست» ليست مقسمةً إلى فصول، بطبيعة الحال. ونادرًا ما تكون القصصُ القصيرة مقسمةً إلى فصول، رغم أنها تتضمن أحيانًا وقفاتٍ أو فواصلَ في النص، يميِّزها حيِّزٌ فاصل؛ فقصة «إفلين» لجيمس جويس، مثلًا، تتألف أساسًا من وصفٍ لأفكار الشخصية الرئيسية وهي جالسة أمام نافذتها في بيتها، قبل أن تُنفذ خطةَ هربها مع حبيبها البحَّار مباشرة، ثم يلي ذلك فاصلٌ في النص، تميِّزه علامةٌ نجمية (⋆)، ثم يبدأ القسم التالي بعبارة «وقفت وسط الحشود المتماوجة في محطة» «نورث هول»، ويقوم الفاصل في النص بتحريك الحدث من البيت إلى ذروته في الميناء، دون أيِّ وصف لمجيء «إيفلين» إلى هناك؛ إذ إن ذلك لا صلة له بالقصة.

وهناك طرقٌ مختلفة لتقسيمِ نصٍّ قصصي وتمييزِ كلِّ قسم عن غيره: «كتب» أو «أقسام» فصول مرقمة، فروع مرقمة أو غير مرقمة، ومن الواضح أن بعض المؤلفين قد أولى هذا الموضوعَ عنايةً وتفكيرًا كبيرَين، وسعى جاهدًا للوصول بالشكل إلى نسق معين؛ فرواية «هنري فلدينج» «توم جونز» مثلًا، تحتوي مائةً وثمانية وتسعين فصلًا، مقسمة إلى ثمانية عشر كتابًا؛ الستة الأولى منها تقع في الريف، والستة التالية على الطريق، والستة الأخيرة في مدينة لندن، وتؤثِّر طريقةُ نشر الروايات وتوزيعها في أي زمن من الأزمنة، في معالم وضع الفصول في الرواية؛ فمثلًا، في خلال معظم القرن التاسع عشر، كانت الروايات تنشر عادةً في ثلاثة مجلدات، كيما تتلاءمَ مع مقتضيات المكتبات المتنقلة التي كان بوسعها والحال هكذا، أن تُعِير الروايةَ الواحدة إلى ثلاثة قرَّاء في نفس الوقت، ولكن ربما كانت هذه الممارسة قد شجَّعت المؤلفين أيضًا على تصوُّر روايتهم على هيئةِ بناءٍ من ثلاثة فصول (ومن الممكن تقسيم الحدث في رواية جين أوستن «إيمَّا» بهذه الطريقة)، وقد نُشر الكثير نفسه، من روايات العصر الفيكتوري أولًا على شكل أجزاء أو سلاسل؛ إما بوصفها منشوراتٍ شعبيةً مستقلة أو في المجلات، وقد أثر ذلك أيضًا على الشكل النهائي للرواية؛ فالروايات التي كتبها «تشارلز ديكنز» كيما تُنشرَ مسلسلةً كلَّ أسبوع،

مثل «أوقات عصيبة» و«آمال كبار» فصولُها أقصرُ بكثير من فصول روايات مثل «دومبي وولده» أو «منزل قفر»، اللتين نُشِرتا أصلًا في أجزاء شهرية، وكان يجب على الحلقات المنشورة في المجلات أن تفيَ بمتطلبات محددة للغاية وموحدة بالنسبة لطولها.

ويبدو هناك بُعدان لهذا الموضوع: الأول، هو توزيع وتقسيم النص، من حيث الحيز الصرف، إلى وحدات أصغر، وهذا ما يُشكل عادةً على البناء أو المعمار السردي ككل، ويؤثر بعضَ الشيء على إيقاع القراءة. والفصول تُماثل المقطوعاتِ في الشعر فيما يتعلق بإبدائها قدرًا معيَّنًا من الاتساق، والبعد الثاني، هو دلالة الألفاظ: إضافة مستويات للمعنى والتضمين والإلماح، عن طريق عناوين الفصول ومقدمتها، وغير ذلك. وحين أستعرض عملي في هذا المجال، أرى فيه تنوعًا كبيرًا، بحسب الرواية موضوع البحث، وكنت قد نسيتُ أن روايتي الأولى «رواد السينما» ليست مقسَّمة إلى فصول، إلى أن رجعتُ إليها لذلك الغرض. فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام مرقمة، كلٌّ قسم منها يختصُّ بأحداث عطلة أسبوعية، وفي كل قسم، هناك فروع لا يميِّزها عن بعضها إلَّا مسافة، أو، لزيادة التأكيد، نجمة فاصلة. وإني أفترض أن هذا الشكل قد أوحَت به طبيعةُ السرد، الذي ينتقل مرارًا من مشهد لآخر ومن شخصية لأخرى، في أماكن مختلفة في الوقت نفسه. والفواصل بين الفروع تعمل في الواقع عملَ «القطع» في السينما، وأول رواية لي تحتوي على فصول مرقمة هي «المتحف البريطاني ينهار»، وهي رواية أدبية كوميدية عن قصد، وتحتوي على كثيرٍ من المحاكاة التهكمية، وقد قدمتُ قبل كلِّ فصل اقتباسًا يبعث على التسلية «كما أتعشَّم»، من مصدر مطبوع عن قاعة المطالعة بالمتحف البريطاني، تُحاكي إجراءاتِ الأكاديمية الأدبية وتتهكم عليها. أما رواية تغيير الأمكنة، فهي تنقسم إلى أجزاء مرقمة، عناوينها «الطيران»، «الاستقرار»، «التراسل»، «القراءة»، «التغيير»، «النهاية»، ورواية «ما هي إمكانياتك» تنقسم بالمثل إلى فصول يبدأ كلٌّ منها بكلمة كيف؛ كيف كان الأمر، «كيف فقدوا براءتهم»، «كيف فقدوا خشيةَ جهنم» وهكذا، وأرى أن الأصداء اللفظية، كانت تتوخَّى تقديمَ عنصر من التناسق في مستوى دلالة الألفاظ المتصدرة للفصول، ربما للتعويض عن عدم تماثل الفصول من حيث الطول، وإني أرى أن مؤلفي الروايات يهتمون بالتناسق اهتمامًا أكبر مما يعيه القُرَّاء.

الفصل السابع والثلاثون

التليفون

توجَّه إلى التليفون في الردهة الخارجية، وقال: «عزيزتي».

«أهذا مستر لاست؟ لديَّ رسالة له من مسز برندا.»

«حسنًا، أوصلني بالسيدة.»

«إنها لا تستطيع التحدث بنفسها، غير أنها طلبَت مني أن أنقل لك هذه الرسالة؛ إنها شديدة الأسف لعدم تمكُّنها من لقائكَ الليلة، لقد كانت متعبةً للغاية وعادت إلى البيت لتنام.»

«قل لها إنني أودُّ الحديث إليها.»

«لا أستطيع ذلك للأسف، فقد أوَت إلى الفراش. إنها متعبة للغاية.»

«إنها متعبة للغاية وقد أوَت إلى الفراش؟»

«نعم.»

«حسنًا، أريد أن أتحدث إليها.»

«مع السلامة.»

وقال بيفر وهو يضع السماعة: «لقد ثَمِل الفتى».

«آه يا عزيزتي، إني أشعر بالأسى من أجله. ولكن، ماذا كان يتوقع بعد أن جاء إلى هنا فجأة على هذا النحو؟ لا بد أن يتلقَّى درسًا بألَّا يقومَ بزيارات مفاجئة.»

«أهو يفعل ذلك كثيرًا؟»

«كلَّا، إنه أمر جديد.»

ورنَّ جرس التليفون.

«أتعتقد أنه هو ثانية؟ من الأفضل أن أردَّ عليه.»

«أريد أن أتحدَّث إلى مسز برندا لاست.»
«يا عزيزي توني، إنه أنا برندا.»
«ثَمة أخرق مأفون ذكر لي أنني لا أستطيع الحديث إليكِ.»
«لقد تركت رسالة من حيث كنت أتعشَّى. أرجو أن تكون أمسيتك سعيدة.»

إيفلين وو: حفنة من تراب (١٩٣٤)

أصبح التليفون أحدَ المعالم المألوفة والمنتشرة في كل مكان للحياة الحديثة، حتى إننا ننسى بسهولة كم كان لا بد سيبدو شيئًا خارقًا للطبيعة، في العصور السالفة، الحديث والاستماع دون إمكانية الرؤية واللمس؛ ففي المحادثة العادية، حين يكون المتحدثون يُواجهون بعضُهم بعضًا من الناحية الجسمانية، يكون في وسعهم إضافةُ كلِّ أنواع المعاني والتنويعات إلى كلماتهم عن طريق تعبيرات الوجه ولغة الجسم، أو بالفعل التواصل بطرق أخرى غير مقصورة على المعاني اللفظية (هزة كتف، ضغطة يد، رفع حاجب). وحتى اختراع التليفون المرئي (وهو ما زال في مراحل التطوير الأولى)، لم تكن طرقُ التواصل تلك متاحةً لمستخدم التليفون، بالمنحى نفسه، فإن «عمَى» التواصل عن طريق التليفون يمكن أن يؤديَ إلى التمويه، ومن السهل أن يُوَلِّد الخلط وسوء الفهم والتغريب بين المشتركين في الحديث؛ ولذلك فالتليفون أداة مليئة بالإمكانات السردية.

وينتمي إيفلين وو إلى جيلٍ من الروائيِّين، يأتي منهم إلى الذاكرة «هنري جرين»، و«كريستوفر إيشيروود»، و«إيفي كومتون بيرنيت»، ممن كانوا يهتمُّون اهتمامًا خاصًّا بالإمكانيات التعبيرية للحوار في القصة. وينحو عملُهم تجاه الأثر الذي أسميتُه «البقاء على السطح» (انظر الفصل الخامس والعشرين): تكشف الشخصيات عن نفسها، أو يزلُّ لسانها، أو تدين نفسها عن طريق ما تقوله من كلام، في حين يبقى الراوي على مبعدة، متجنبًا أيَّ تعليق أخلاقي أو تحليل نفسي. لذلك لم يكن من بواعث الدهشة أن كان «إيفلين وو» أحد أوائل الروائيين الإنجليز الذين اعترفوا بأهمية التليفون في الحياة الاجتماعية الحديثة، وإمكاناته لإحداث الأثر الكوميدي والدرامي، وهو يُشغل حيزًا مهمًّا في روايته الثانية «أجسام مرذولة» (١٩٣٠)، التي يتكوَّن أحدُ فصولها كلية من حديثَين تليفونيَّين بين البطل والبطلة، معروضًا دون أيِّ تعليق، وحتى بدون اللوازم الحوارية، ويتم خلالهما فسخُ خطبتهما، وإعلان البطلة خطبتها الجديدة لصديق البطل الصدوق، واللغة المستعملة في ذلك الفصل، تتصف بالتفاهة والعبارات المصوغة — فهما يُردِّدان كلمةَ «حسنًا» وعبارة «أرى ذلك»، بينما في الواقع لا شيءَ هناك حسن، الشيء الوحيد

الذي لا يستطيعانِه هو أن يرى أحدهما الآخر — وأثر ذلك مضحكٌ ومحزن على السواء، وينطبق القولُ نفسه على القطعة المقتبسة هنا، من رواية «حفنة تراب».

وتدور القصة حول بريندا لاست، التي غمرها الضجرُ من زوجها توني، ومن العيشة معه في منزله الفخم، فتبدأ علاقةً مع شاب فهلوي مفلس لا قيمة له، هو جون بيفر، وتتظاهر بأنها لا بد أن تُمضيَ أوقاتًا عديدة في لندن لحضور دراسة في الاقتصاد. وفي أحد الأيام يذهب توني إلى لندن على غير انتظار، ويجد أن زوجته تتناول العشاء في الخارج، ويعمل على التعويض عن خيبةِ أمله بالذهاب إلى ناديه بصحبة زميل قديم هو جوك جراند-ميزيس. ثم يُستدعى إلى التليفون كيما يتلقَّى رسالةً من برندا.

وأولُ آثار عدم الرؤية عند استعمال التليفون في الحوار الذي يتلو ذلك، هو أثرٌ فكاهيٌّ: تحية توني الودود «عزيزتي»، تُقابلها إجابةٌ رسمية للغاية من طرف ثالث غير معروف، ولا يستطيع توني فيما يبدو، أن يُدرك أن هذا الشخص إنما ينقل إليه رسالة، فيظل يطلب إليه بإلحاح مَن تملَّك منه السُّكْر، أن يتحدث إلى زوجته، وهناك رنة رثاء وكذلك فكاهة في هذا الموقف، لأن توني الذي يشعر بالوحدة إلى حدٍّ كبير، يشتاق بالفعل إلى التواصل مع زوجته، التي يتزايد ابتعادُها وغيابها عنه، ولا يُدرك أنها تنصرف عنه، ويفترض القارئ أن الطرف الثالث يتحدث من المكان الذي تناولَت فيه برندا عشاءَها، وينطوي ذلك في عبارة «لقد كانت متعبةً للغاية وعادت إلى البيت لتنام»، ولكننا نكتشف أن ذلك المتحدث هو في الواقع بيفر، وأنه مع برندا، ربما في الفراش، رغم أن توني يظل بالطبع جاهلًا لتلك الحقيقة. وعبارة «وقال بيفر وهو يضع السماعة: لقد ثَمِل الفتى» هي جملة لها دلالة مهمة، رغم أنها تبدو بسيطة؛ ذلك أن تأثير الكشف عن الطريقة التي يتم بها خداع توني، يزداد كثيرًا بسبب تأخير الإعلان عنه إلى آخِر وقتٍ ممكن، والإيحاء به ضمنًا على نحوٍ عارض، عن طريق مستلزمات الحديث. وما يقوله بيفر وبرندا من كلمات، قد يبدو مألوفًا ولطيفًا في سياق آخر، ولكنه يعبِّر هنا وحسب، عن الاحتقار والجفاء والافتقار التام لأيِّ تأنيب للضمير. أجل، إن برندا تشعر بالأسى من أجل توني، بَيْد أنها تقلب فيما قالت بعد ذلك كلَّ موازين المعايير الأخلاقية رأسًا على عقب (وهذا من السمات المتكررة في الرواية)، بإيحائها أنه «هو المخطئ»: «ماذا كان يتوقع بعد أن جاء إلى هنا فجأةً على هذا النحو؟»

ويرن التليفون، مرَّت ثانيةٌ، ويعاود توني الطلب، بأن يُحادث برندا. «يا عزيزي توني، إنه أنا برندا»، وهنا تتضافر الكوميديا والخيانة بمهارة: سوء تفاهم آخر من جانب

توني، ومضاعفة لخيانة برندا في عبارتها غير الصادقة «يا عزيزي». إن من غير المنطقي من جانب توني أن يطلب محادثةَ برندا، لأنه يطلبها في التليفون في وقت متأخر من الليل في شقة صغيرة لا يستطيع أن يشاركها فيها (فهو يُقيم في ناديه)؛ ولذلك إذا أجاب أيُّ شخص على التليفون، فلا بد أن يكون هي، وقد بلغ منه السُّكْرُ حدَّ أن خلط بين محادثته هذه، والمحادثة الأخرى التي قام بها لتوِّه مع «أخرق مأفون» يفترض أنه يتكلم من المكان الذي كانت فيه برندا قبل ذلك. ولكن هذا «الخطأ» ليس خطأً بطبيعة الحال، وأدركَت برندا بسرعةٍ موطنَ الخطر، وسبكَت كذبتَها: «لقد تركت رسالةً من حيث كنت أتعشَّى».

إن كلَّ حوار نثري في الروايات، هو بمعنى ما، مثل الحوار التليفوني، لأنه، بعكس المسرحيات، لا بد له أن يستغنيَ عن الحضور الجسماني للمتحدثين، بل إن الحوار الروائي يزداد ضعفًا، لأنه يفتقر إلى تعبير رنة الصوت الإنساني وتنويعاته، ويحاول بعضُ الروائيِّين التعويضَ عن ذلك، باستخدام عبارات وصفية عملية (همس بصوتٍ أجشَّ «كلَّا»؛ وصرخت في نشوة «أجل»)، ولكن وو فضَّل أن يدعَ السياق يعلِّق على كلمات شخصياته، مشجِّعًا لنا نحن القُرَّاء، أن نتمثل أصواتَهم في أذهاننا، وأن نحكم بأنفسنا على غرورهم وقسوتهم وأحزانهم.

ولقد صدر حديثًا بينما أنا أكتب هذا التعليق كتابٌ جديد، ربما يمكن وصفُه بحقٍّ أنه الرواية التليفونية الخالصة؛ فرواية «الصوت» (١٩٩٢) من تأليف الكاتب الأمريكي نيكلسون بيكر، مؤلف ثلاث روايات سابقة ذات صفة «تقليدية» أصيلة، موصوفة وصفًا صحيحًا على غلاف الطبعة البريطانية بوصفها «رواية عن الجنس عبر التليفون». وهي عبارة عن محادثة تليفونية طويلة، تَرِد بكاملها في صورة حوار، عدا بعض عبارات الكلام، تدور بين رجل وامرأة، أحدهما في الشاطئ الشرقي للولايات المتحدة، والآخر في شاطئها الغربي، ولا يربط بينهما سوى خطٍّ تليفونيٍّ للكبار، وهما يتبادلان معلوماتٍ تفصيليةً مثيرة لكليهما، عن ذوقهما وتخيلاتهما وتجاربهما الجنسية، ويَصِلان في نهاية الأمر إلى الذروة في الوقت نفسه عن طريق الإشباع الذاتي، ولن يكون هناك رمزٌ أشدُّ فعالية لتصوير الحالة غير الطبيعية لاستخدام التليفون، بوصفه طريقةَ تواصل، غير هذا المثال الذي يُستخدم فيه بوصفه أداةً للإثارة والإشباع الجنسيَّين، نظرًا لأنه يُعيق ما يُعتبر عادةً الشيءَ الجوهري للفعل الجنسي، وهو الاتصال والهيمنة الجسمانيَّان. وعلى النقيض من ذلك، يمكن للمرء أن يقول إن الجنس عبر التليفون، يرمز على نحوٍ بارع لضلالة الإشباع الذاتي، ولا عجب أن كانت «الصوت» رواية اختلفَت فيها الأقوال، وأثارَت

ردودَ فعل متباينة، هل هي آخِر صيحة من الروايات الإباحية، أم هي اتهامٌ دامغ لعقم العلاقات الجنسية في زمن الإيدز، أم هي احتفاءٌ وتعزيز لقدرة بني الإنسان على إحراز المتعة غير الضارة عن طريق التعاون؟ ولقد ترك المؤلف، عن طريق كتابة روايته كلها في شكل حوار، مهمةَ الرد على هذا السؤال كليةً للقارئ، رغم أنه، طبعًا، لم يترك له المسئولية عن طرح ذلك السؤال.

الفصل الثامن والثلاثون

السريالية

حاولتُ أن أُومئَ برأسي وأبتعدَ في الوقت نفسه، ولكن ركبتيَّ كانتا ترتعدان بشدةٍ لدرجة أنني بدلًا من أن أتَّجه إلى السلَّم، دنوتُ أكثرَ فأكثر من القصعة كأنني أبو جلمبو، ولما أصبحت في متناولها، قامَت فجأةً برشقِ السكين المدبَّبة في ظهري، فقفزتُ وأنا أصرخ من الألم إلى الشوربة التي تغلي وتصلَّبتُ في لحظة من الألم الدافق مع رفاق محنتي، جزرة وبصلتان.

هديرٌ قويٌّ تَتْبعه قرقعاتٌ، وها أنا ذا واقفة خارج القصعة أقلِّب الشوربة التي أستطيع أن أرى فيها لحمي، مرفوعة القدمين، وأنا أغلي مثلي مثل أي قطعة من لحم البقر، وأضفتُ ذرَّة ملح وبعض الفلفل ثم غرفتُ قدرًا إلى طبقي الجرانيتي، ولم تكن الشوربة في جودة الحساء المتبَّل بالبهارات، ولكنها كانت يخنة جيدة ومناسِبة تمامًا للجو البارد.

ومن الناحية النظرية البحتة، تساءلتُ: أي واحدة منَّا نحن الاثنتين هي أنا، ولما كنتُ أعرف أن عندي قطعةً مصقولة من الزجاج البركاني الأسود في مكان ما من الكهف فقد بحثتُ عنها كي أستخدمَها كمرآة. أجل، كانت هناك، معلَّقةً في ركنها المعتاد بالقرب من عشِّ الوطواط، وتطلَّعتُ إلى المرآة. ورأيتُ بادئ الأمر وجهَ رئيسة دير «سانتا باربارا دي تارتاروس» يُكشر في وجهي على نحوٍ ساخر، واختفَت ثم رأيتُ العينَين الهائلتَين وزبانات ملكة النحل التي غمزَت بعينها ثم حوَّلت نفسَها إلى صورة وجهي، الذي بدَا أقلَّ تشويهًا ربما بسبب السطح القاتم للزجاج البركاني.

ليونورا كارينجتون: بوق السمع (١٩٧٦)

تُعرَف السريالية على نحوٍ أفضل وتُحدَّد بصورة أسهل في الفنون المرئية عنها في الأدب؛ فدالي وديشامب ومارجريت وإرنست، كلُّهم شخصياتٌ راسخة في تاريخ الفن الحديث، بَيْد أن هناك فرعًا أدبيًّا للحركة السيريالية، ظهر في العشرينيات والثلاثينات من القرن العشرين، من بين تجارب الحداثيِّين والدادائيِّين، وكان المُنظِّر الرئيسي للسريالية شاعرًا، هو «أندريه بريتون»، الذي أعلن أن الحركة تقوم على «إيمان بالصفة الأسمى لبعض أشكال الترابط بين الأشياء، وهي أشكال كانت مهملةً حتى الآن، إيمان بقوة الحلم المطلقة، وبدَور الفكر النزيه».

و«ليونورا كارينجتون» مثالٌ نادر للفنان السريالي الملتزم بالأشكال المرئية وبالألفاظ على حدٍّ سواء. وقد أثار معرضٌ استرجاعيٌّ للوحاتها، أُقيم مؤخرًا في صالة «سربنتاين» بلندن، اهتمامًا واسعًا؛ كما أن رواياتها وقصصها التي نُشرت في صمتٍ إلى حدٍّ ما، بعدة لغات، وفي فترات متباعدة عبر عدة عقود، قد بدأت تجذبُ انتباهَ النقَّاد، خاصة أولئك المهتمين بالنزعة النسوية، وهي قد وُلدت في إنجلترا، وكانت جزءًا من عصر السيريالية البطولي في باريس ما قبل الحرب؛ حيث كانت تعيش مع «ماكس إرنست» سنواتٍ عديدة قبل أن ترحل إلى المكسيك والولايات المتحدة. ويُنظر الآن إلى أعمالها بوصفها رائدة من رواد التجريب ما بعد الحداثي، خاصة من قِبَل الفنانات والكاتبات، مثل أنجيلا كارتر وجانيت ونترسون، اللواتي يستخدمن عناصر سيريالية، كيما يهدمنَ الافتراضاتِ الثقافيةَ التي تركِّز على هيمنة الرجل.

والسيريالية ليست هي تمامَ الواقعية السحرية، التي ناقشتُها مُسبقًا (الفصل الرابع والعشرون)، رغم أن هناك أوجهَ شبهٍ كثيرة تجمع بينهما؛ ففي الواقعية السحرية، توجد دائمًا رابطةُ توتُّر بين الواقعي والخيالي؛ فالحادثة المستحيلة الوقوع هي نوعٌ من الاستعارة التي تُصوِّر مفارقاتِ التاريخ الحديث الحادة، أما في السيريالية، فالاستعارة تُصبح هي الواقع، فتطمس عالمَ العقل والإدراك العام، ويفضِّل السيرياليون أن يُشبِّهوا فنَّهم، بل ويُحددوا مصدرَه بعالمِ الأحلام التي يعمل فيها اللاوعي، كما بيَّن فرويد، على كشفِ الرغباتِ والمخاوف الدفينة على هيئة صِوَر حيَّة وسياقٍ سردي مثيرٍ للدهشة، لا يحدُّه المنطق الذي يسودُ حياتَنا الواعية، ويمكن الدفع بأن أول رواية سيريالية عظيمة في اللغة الإنجليزية، هي «أليس في بلاد العجائب»، وهي قصة حلم، وتأثيرُها واضح في هذه القطعة المقتبسة من رواية كارينجتون «بوق السمع»؛ في الخلط بين الصور القاسية

والمتنافرة، وبين الصور العادية والطبيعية، وفي السرد الواقعي لأحداث خيالية، وفي رُؤَى الوجوه المتعاقبة التي تنعكس في المرآة المصنوعة من الزجاج البركاني الأسود.

والذي يقصُّ الروايةَ سيدةٌ إنجليزية في التسعين من عمرها تُدعَى «ماريون ليذربي»، وهي على ما يبدو تعيش في المكسيك مع ابنها «جالاهاد» وزوجتِه «موربيل»، وماريون صمَّاء تمامًا، ولكن في ذات يومٍ تُعطيها صديقتُها كارميلا بوقَ أذنٍ ذا حساسية فائقة، وتستطيع بواسطته أن تسترقَ السمع على ابنها وزوجته، وهما يُخططان لنقلها إلى منزل للمسنَّات، وهذا الجزء من أوائل الرواية مكتوب بطريقة مسلية جدًّا، وبأسلوب مليء بالنزوات والغرابة، يمكن أن يكون «طبيعيًّا»، بوصفه الأفكارَ الخاصة لعجوز ذكية وإن كانت مضطربة:

الزمن، كما نعرف كلُّنا، يمرُّ، أما إذا كان يعود على الحال نفسه، فذلك أمرٌ فيه شكٌّ، وثَمة صديق لم أذكره حتى الآن لأنه غائب، قال لي إن عالَمين: ورديًّا وأزرق يتقابلان في ذرَّاتٍ كسِرْبَين من أسراب النحل، وحين يصطدم زوجٌ من اللآلئ المختلفة اللون أحدهما بالآخر، تقع معجزات. وكل هذا له علاقةٌ بالزمن، بالرغم من أنني أشكُّ أن باستطاعتي أن أشرح ذلك على نحوٍ صحيح.

بَيْد أنه حالما تَدْلِف ماريون إلى منزل المسنَّات، تَتَّخذ الأحداث طورًا يتزايد خيالية؛ فمثلًا في حجرتها:

كان الأثاث الحقيقي الوحيد فيها كرسيًّا من الخيزران ومنضدة صغيرة، والباقي كله مرسوم، أعني أن الجدران كانت مرسومةً بالأثاث غير الموجود، كان الرسم دقيقًا لدرجة أنني خُدعتُ به لأول وهلة. وحاولتُ أن أفتحَ الدولاب المرسوم، وخزانة بها الكتب وعناوينها، وثَمة نافذةٌ مفتوحة وعليها ستارةٌ تهفُّ في مسار الهواء، أو بالأحرى، كانت ستهفُّ لو أنها كانت ستارةً حقيقية ... وكان كلُّ هذا الأثاث ذي البُعد الواحد، له أثرٌ يغمر النفسَ بالكآبة على نحوٍ غريب، كما لو اصطدم أنفُ المرء ببابٍ من زجاج.

وتُدير المؤسسةَ امرأةٌ متسلطة من طائفة المسيحيِّين الجدد، والتي تتمرَّد عليها الراويةُ وصديقاتُها في النهاية، بعد أن شجعتهنَّ على ذلك لوحةٌ لراهبة تغمز بعينَيها على نحوٍ غامض، كانت معلَّقةً على جدار غرفة الطعام، وهذه الراهبة معروفةٌ بأنها كانت رئيسةَ ديرٍ في القرن الثامن عشر، تمَّت رسامتُها قديسة، ولكنها في الواقع كانت تعبد الأم الأولى، أو إلهة الخصب، المرتبطة بنِحلة أفروديت، والتي تظهر للقاصَّة في صورة ملكة النحل، وتتطور القصة لتُصبح إعادة سرد على النحو الوثني الجديد، والنزعة النسوية

لأسطورة الكأس المقدَّسة، تحفُّ بها أحداثٌ طبيعية عن نهاية العالم، وعصرٌ جليدي جديد وزلزال، وثَمة برج ينشقُّ ليُظهرَ سُلَّمًا تهبط عليه الراوية، لتدخلَ العالم الأرضي، حيث تُصادف مثيلةً لها تُحرك قصعة، وتمرُّ بالتجربة الواردة في القطعة المقتبسة من الرواية. وإن قسمة الموضوع إلى راصد ومرصود، إلى «اللحم» والطباخ، هو عاملٌ يتصف بإضفاء الأثر الحلمي، كما في المقابلة بين عبارة «أضفتُ ذرةً من الملح وبعض الفلفل»، وبين صورة أكل اللحوم البشرية العنيفة الرهيبة، ومثل هذه اللمسات الفكاهية، هي من صفات الفنون السيريالية الفُضلَى، التي بدونها يُصبح العملُ الفنيُّ طنانًا فارغًا، ومُطلَق العنان على نحوٍ مزعج، ومن حسن الحظ، أن «ليونورا كارينجتون» لها من اللماحية قدر ما تتمتع به من ذكاء.

الفصل التاسع والثلاثون

السخرية

كان وجهُها وهو ينظر إليها من قُربٍ أتاح له رؤيةَ الزَّغَب الذي لم يكَد يُرى على تلك الوجنتَين الشبيهتَين بالفاكهة، جميلًا بصورة مدهشة، والعينان السوداوان يُظلِّلهما الغمامُ على نحوٍ رائع؛ وكان بوسعه أن يشعرَ بالولاء الغامض لروحها يتصاعد إليه، كانت أطولَ قليلًا جدًّا من حبيبها؛ ولكنها رغم ذلك كانت تبدو وكأنها متعلقةٌ منه؛ فقد كان جسدُها مقوسًا إلى الوراء، وصدرُها مضغوطٌ في صدره، إلى حدٍّ أنه بدلًا من أن يرفع بصرَه ليرى عينَيها، كان عليه أن يخفضه إلى أسفل، وكان يفضِّل ذلك؛ فبالرغم من أن مقاييسه متناسبة للغاية، كانت قامتُه تمثِّل له موضوعًا حسَّاسًا، وكانت روحُه المعنوية ترتفع باستيقاظ أحاسيسه، وتطايرَت مخاوفُه، وبدأ يشعر بالرضا التام عن نفسه، كان قد وَرِث اثنَي عشر ألف جنيه، وفاز بهذه المخلوقة الفريدة، كانت أَسِيرتَه؛ وضمَّها إليه، متفحصًا عن قرب، بإذنها، دقائقَ بَشَرتِها، وسمحَت له بأن يعتصرَ ملابسها الحريرية، وكان ثَمة شيءٌ فيه حملها على أن تضحِّيَ بتواضعها على مذبح رغبته، وكانت الشمس تسطع باهرة. ولهذا قبَّلها في شوق أكبر ولم يبدُ منه إلَّا القليل من تنازل المنتصر؛ وأعادَت استجابتُها المتوهجة الثقةَ في النفس التي كان أخذ يفقدها.

وهمسَت له في صوتٍ ذائب: «الآن، لم يَعُد لي من أحد سواك.»

وقد تخيَّلَت في جهلها أن التعبير عن تلك العاطفة حريٌّ أن يُرضيَه، ولم تكن تُدرك أن الرجل يحسُّ بالخوف منه، لأنه يُثبت له أن الطرفَ الآخر يفكر في المسئوليات الملقاة عليه وليس فيما يتمتع به من حقوق، ولكن المؤكد أن ذلك التعبير قد ملأ نفس جيرالد هدوءًا، دون أن ينقل إليه إحساسَها بمسئولياته،

وابتسم في غموض، وبالنسبة لصوفيا، كانت ابتسامتُه بمثابة المعجزة التي تتجدد باستمرار؛ وقد جمعَت بين البهجة الجسور ولمسة من النداء الحزين على نحوٍ كان دائمًا يَخلُب لُبَّها، يمكن لفتاة أقل براءة من صوفيا أن تخمِّن من تلك الابتسامة النصف الأنثوية أن بوسعها أن تفعلَ أيَّ شيء مع جيرالد إلَّا أن تثقَ فيه، ولكن كان لا يزال على صوفيا أن تتعلم الكثير.

آرنولد بينيت: حكاية الزوجتَين العجوزَين (١٩٠٨)

في علوم البلاغة، تكمن السخريةُ في قولِ عكسِ ما تريد، أو احتمالِ تفسيرٍ يختلف عن المعنى الظاهر من كلمات المؤلف، والسخرية بعكس المحسنات البديعية الأخرى، مثل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل وغيرها، لا تتميز عن البيان الحرفي بأيِّ خاصية من خواصِّ الشكل الفعلي؛ فالبيان الساخر يتمُّ التعرفُ عليه بهذا الوصف في سياقِ تفسيره. فمثلًا، حين يَرِد في رواية «الكبرياء والهوى» على لسان المؤلِّفة التي تقصُّ الرواية: «إنها حقيقةٌ معترَف بها عالميًّا، أن الرجل الأعزب الذي يمتلك ثروةً لا بد أن يكون في حاجة إلى زوجة»، فإن القارئ يتنبَّه إلى الحجة المغلوطة لهذه الفرضية عن الرجل الأعزب، ويفسِّر التعميم الذي وُصف بالعالمية، بأنه تعليقٌ ساخر على مجموعة اجتماعية معينة ذات هوسٍ بأمورِ الخطبة والزواج، والقاعدةُ نفسها تنطبق على الحدثِ في القصة؛ فحين يشعر القارئ بوجودِ تباينٍ بين وقائع موقف ما وبين فهمِ الشخصيات لذلك الموقف، يتولَّد لديه إحساسٌ يُسمَّى «السخرية الدرامية»، ولقد قيل إن جميع الروايات هي أساسًا عن الانتقال من البراءة إلى الخبرة، واكتشاف الحقيقة التي تكمن تحت المظاهر؛ ولذلك فليس من العجيب أن تكون السخرية الأسلوبية والدرامية تغشى هذا النوع من الأنواع الأدبية، ويمكن تحليلُ معظم الفقرات التي اخترتُها للمناقشة في هذا الكتاب تحت عنوان السخرية.

ويستخدم آرنولد بينيت أسلوبَين مختلفَين في هذه الفقرة المنتقاة من قصة الزوجتَين العجوزَين، كيما يضعَ سلوكَ شخصياته في منظور ساخر؛ فصوفيا الجميلة مشبوبةُ العاطفة، وإن كانت بلا خبرة أو تجارب، ابنة أحد تجَّار الجوخ في منطقة «بوتري»، وهي مبهورةٌ للغاية بشخصية «جيرالد سكلز»، الوكيل التجاري المتجول الوسيم، الذي وَرِث ثروةً صغيرة، إلى درجة أنها هربَت معه، والمشهدُ الحميم الذي تُصوِّره الفقرةُ المقتبسة، هو أولُ لقاءٍ حميم بينهما في مسكنهما بلندن، وما كان يجب أن يكون مشهدًا من الافتتان الإيروسي والتوحُّد العاطفي، يبدو أمامنا مجردَ ارتباط جسماني لشخصَين تجري أفكارُهما في مسارَين مختلفَين تمامًا.

والواقع أن جيرالد كان ينوي أن يُغرِّر بصوفيا، إلَّا أنه حين تحينُ له الفرصةُ لذلك، لا يجد الجرأةَ الكافية التي تُمكنه من تنفيذ خطته، وحتى في ذلك اللقاء الحميم، تنتابه العصبيةُ والرغبةُ في الاستكشاف في بادئ الأمر، «مدركًا أن عاطفتها تفوق عاطفته». ولكن مع استمرار التواصل الحميم، يُصبح أكثرَ ثقة بنفسه وقدرة على السيطرة، وربما كان هناك نوعٌ من التورية الجنسية تختبئ في عبارة «وكانت روحه المعنوية ترتفع باستيقاظ أحاسيسه»؛ فقد كانت هذه عادة أرنولد بينيت في الإشارة إلى الأشياء التي لا يجرؤ على وصفها بصراحة، بَيْد أن الإثارة الجنسية عند جيرالد لا علاقة لها بالحب، ولا حتى بالشهوة، إنها مجردُ أداة من أدوات غروره وتقديره لنفسه «كان ثَمة شيءٌ فيه حملها على أن تُضحِّي بتواضعها على مذبح رغبته». وهذه الاستعارة المنمَّقة مثلها مثل عبارة «الولاء الغامض لروحها يتصاعد إليه»، تسخر من الفكرة المتصفة بالتعالي التي تعبر عنها، ويَحمِل استخدام كلمة «مذبح» دفعة إضافية من السخرية؛ حيث إن جيرالد — حتى تلك اللحظة — لم تكن لديه أية نيَّة لأن يقود صوفيا إلى مذبح الكنيسة للزواج منها.

وحتى تلك النقطة، يلتزم بينيت بوجهةِ نظر جيرالد، ويستخدم اللغةَ التي تلائم ذلك المنظور، وبهذا يُضمِّن تقييمًا ساخرًا لشخصية جيرالد؛ ذلك أن وصفَ وَجَلِه وزهوِه ورضاه عن نفسه — وهو يختلف تمامًا عمَّا يجب أن يشعر به في هذا الموقف — والبلاغة الخطابية المتضخمة والسخيفة نوعًا ما، التي يقدِّم بها عواطفَه لنفسه، كلُّ هذا كافٍ لإدانته في نظر القارئ، بَيْد أن بينيت يَعْمِد في الفقرة الثانية، إلى استخدام وسيلة المؤلف المتطفِّل العالِم بكل شيء، كيما ينتقلَ إلى وجهة نظر صوفيا، ويعلق صراحةً على خطأ أفكارها، مضيفًا بذلك طبقات أخرى من السخرية إلى ذلك المشهد.

وأفكار صوفيا أكثرُ صدقًا من أفكار جيرالد، بَيْد أن العبارة التي قالَتها «الآن، لم يَعُد لي من أحد سواك»، محسوبة في جزء منها كيما تزيدَ معزَّتُها لديه. ولكن ذلك يُظهر فحسب، مدى سذاجتها، وبينما تعبِّر صوفيا العاشقة عن عاطفتها تلك، بصوت «ذائب»، تُصيب جيرالد «رعدة» عند تذكيره بمسئولياته؛ ويُجيب بابتسامةٍ غير ملزمة، تجدها صوفيا المغرمة ساحرة، بينما يؤكد لنا الراوي أنها مؤشرٌ على عدم إمكان الاعتماد عليه، ونذيرٌ بانقشاع الأوهام في المستقبل، ويُهيمن صوتُ المؤلف، جافًّا، حادًّا، مهذَّبًا، على صوت صوفيا الداخلي لكي يكشفَ خطأَ حكمها.

ولما كان القارئ يتميز بمعرفته معلوماتٍ لا تعرفها الشخصياتُ المشاركة في الرواية، فهو ينظر من فوق كتفِ المؤلف إلى صوفيا في عطف، وإلى جيرالد في احتقار. وقد كتب

بينيت في مدخل من مداخل يومياته «هناك خاصية جوهرية تميِّز الروائيَّ العظيمَ حقًّا، هي تعاطفُه مع كلِّ شيء مثل التعاطف الذي يُقدمه المسيح»، وهو شيءٌ يُثير الدهشةَ؛ حيث إن معالجتَه لشخصية جيرالد، لم تَرْقَ إلى هذا المستوى الرفيع، ولا يترك لنا هذا النوع من السخرية مجالًا كبيرًا للاستنتاج أو التفسير، بل على العكس، إذ نُصبح مجردَ مُتَلَقِّين سلبيِّين لحكمة المؤلف الدنيوية؛ فإذا كان أثرُ ذلك لا يبدو حادًّا كما كان من السهل أن يكون، فالسبب هو أن الملاحظة النفسية الثاقبة عند بينيت تُثير احترامَنا، ولأنها تسمح لشخصياتٍ مثل صوفيا، أن تتعلم من أخطائها وأن تتغلَّب عليها.

الفصل الأربعون

الدافع

ومع ذلك، ففي اليوم الحادي عشر، حين كان «ليدجيت» يغادر «ستون كورت»، طلبَت منه مسز «فنسي» أن يُخبرَ زوجَها أنه قد طرأ تغيُّر ملحوظ على صحة مستر «فذرستون»، وأنها تُريد أن يحضرَ إلى ستون كورت ذلك اليوم، كان أمام ليدجيت أن يزورَ المستودع، أو أن يكتب رسالة في ورقة من أوراق دفتره ويتركها لدى الباب، ومع ذلك، فإن أيًّا من هاتَين الطريقتَين لم تخطر على باله، ولنا أن نستنتجَ من هذا أنه لم يكن يمانع على نحوٍ قويٍّ في الذهاب إلى المنزل في ساعة لا يكون مستر فنسي موجودًا فيه، وأن يترك الرسالة مع مس فنسي، وثَمة أسبابٌ كثيرة قد تحمل الرجلَ على رفضِ صحبةِ شخص ما، بَيْد أنه حتى ولا أحكَم الحكماء سيُداخله السرورُ لو أن أحدًا لم يفتقد صحبتَه، ستكون طريقةً لطيفة وسهلة لوصل العادات الجديدة بالقديمة، فهو سيتبادل عدة كلمات على سبيل المزاح مع «روزامند» عن مقاومته للإسراف في الأمور، وعزمه الوطيد على الابتعاد لفترات طويلة عن المسرات، حتى ولو كانت مجردَ الاستماع إلى الأصوات الجميلة، ويجب أيضًا الاعتراف بأن افتراضات عارضة عن الأسباب المحتملة الكامنة وراء تلميحات مسز «بلسترود» قد نجحَت في التسلل كالشعيرات اللاصقة إلى شبكة أفكاره ذات المضمون الأهم.

جورج إليوت: مدل مارش (١٨٧١–٢)

أي نوع من أنواع المعرفة نأمل في اكتسابه من قراءة الروايات، التي تُنبئنا بقصص نعرف أنها غير «صحيحة»؟ وأحد الردود التقليدية على هذا السؤال هو: معرفة القلب الإنساني، أو العقل الإنساني؛ فالروائي لديه الوسيلة التي يَصِل بها على نحوٍ حميم، إلى

الأفكار السريَّة لشخصيَّاته، وهو أمرٌ يمتنع على المؤرخ وكاتب السيرة بل وحتى المحلل النفسي. وعلى هذا، فإن الرواية هي التي يمكنها أن تقدِّم لنا نماذجَ أكثرَ أو أقلَّ إقناعًا، عن الطريقة والأسباب التي تدفع الناس إلى سلوك معيَّن، وقد قامت نظرياتُ ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية بتفكيك الأفكار الإنسانية، مسيحيَّةً كانت أو ليبرالية، عن النفس التي يرتكز عليها ذلك المبدأ، وهو الفرد الفريد المستقل بذاته والمسئول عن أفعاله، ونحن ما زلنا نقدِّر الروايات، وبخاصة الروايات التي تدخل في التقاليد الواقعية الكلاسيكية، من أجل الضوء الذي تُلقيه على الدافع الإنساني.

والدافع في رواية مثل «مدل مارش» هو رمزٌ لعامل «السببية». والهدف منه هو إقناعنا بأن الشخصيات تتصرَّف على النحو المبيَّن في الرواية، لا لأن ذلك يناسب ظروفَ الحبكة (على الرغم من أنه عادةً ما يكون الأمر كذلك بالطبع: فنِصْف حبكة «مدل مارش» تنهار لو أن ليدجيت لم يزر «روزامند فنسي» في الفصل الحادي والثلاثين)، بل لأن مجموعة من العوامل، بعضها داخلي والآخر خارجي، تتسبب في حملها على القيام بتلك التصرفات، وينحو الدافع في الروايات الواقعية إلى أن يكون، باللغة الفرويدية «مسرفًا في التحديد»، وهذا يعني أن أيَّ حدث معيَّن هو نتاج نوازع أو صراعات عديدة، مستمدَّة من أكثر من مستوى واحد من مستويات الشخصية؛ في حين يكفي سببٌ وحيد، في الحكايات الشعبية أو الرومانسيات التقليدية، لتفسير السلوك، فالبطل شجاع على الدوام لأنه هو البطل، والساحرة شريرة دائمًا لأنها ساحرة، وهكذا، وليدجيت لديه أسباب عديدة لزيارة «روزامند فنسي»، بعضها عملي، وبعضها يتعلق بإرضاء الذات، وبعضها خداعٌ للنفس، والبعض كامن في اللاوعي.

وسياق القطعة المقتبسة هو كما يلي: ليدجيت طبيب شاب موهوب وطموح، أمامه مستقبلٌ مرجوٌّ في مهنة الطب، حين يذهب إلى بلدة «مدل مارش» في الأقاليم في منتصف الثلاثينيَّات من القرن التاسع عشر. وهناك، يلتقي ويسعد بصحبة «روزامند فنسي»، الابنة الجذَّابة، وإن كانت ضحلةَ التفكير، لأحد التجار الأثرياء. وكان ليدجيت، بالنسبة لروزامند، أنسبَ الأشخاص المرجح ظهورهم في أفق حياتها، وسرعان ما تعتبرُ نفسَها واقعةً في غرامه، وتُنبه مسز بلسترود، عمَّة روزامند، ليدجيت إلى أن اهتماماتِه بروزامند قد تبدو بمثابةِ السعي لنَيل يدِها. وعلى الفور، يَعْمِد ليدجيت، الذي لم يكن يرغب في إعاقة مستقبله كطبيبٍ بمسئوليات الزواج، إلى التوقُّف عن زيارة أسرة فنسي، ولكنه بعد عشرة أيام من الغيبة، يقوم بزيارة لإيصال رسالة.

و«جورج إليوت» لا تكشف عن الدوافع الخفيَّة لشخصياتها بطريقة الانفصال الساخر، الذي قام به أرنولد بينيت في القطعة التي ناقشَتها في الفصل السابق، وإنما هي تقوم بذلك بطريقةٍ تأملية أكثرَ وأشدَّ تعاطفًا. وهي على الأقل متعاطفة مع ليدجيت؛ وقد لوحظ كثيرًا أن جورج إليوت أقلُّ تسامحًا مع النساء الجميلات المغرمات بذواتهن، مثل روزامند، وفي الفقرة السابقة مباشرة للقطعة التي أوردَتها، يتمُّ الاستهانة بالقلق الذي تشعر به روزامند من غياب ليدجيت، الذي استمر عشرة أيام على النحو التالي:

وبالنسبة للمرء الذي يتخيل أن عشرة أيام هي وقت قصير — لا لخفض الوزن أو فقدان العقل أو أيٍّ من الآثار الأخرى المتصلة بالعاطفة، بل للدورة الروحية الكاملة المليئة بالتخمين وخيبة الأمل — فهو جاهلٌ بما يمكن أن يدور في ذهن شابة خلال أوقات فراغها اللطيفة.

وعبارة «أوقات فراغها اللطيفة» فيها رنَّة من الاستخفاف القارص، الذي ينحو إلى الانتقاص من قدر توتُّر روزامند العاطفي، أما تحليل دوافع ليدجيت فهو أقل اقتضابًا وأكثر تعاطفًا في أسلوبه.

وبدلًا من القول ببساطة، إن ليدجيت قد رفض الوسائل الممكنة الأخرى لتوصيل رسالته، لأنه أراد أن يرى روزامند، يلاحظ صوت المؤلفة أن: أيًّا من هاتَين الطريقتَين لم تخطر على باله، ولنا أن نستنتج من هذا، أنه لم يكن يمانع على نحوٍ قوي، في الذهاب إلى المنزل في ساعةٍ لا يكون السيد فنسي موجودًا فيه، وأن يترك الرسالة مع «مس فنسي». وعن طريق ذلك التعبير الملتوي بالكلمات، تُقلد جورج إليوت الطريقةَ التي يجب أن نستنتج بها الدوافعَ من السلوك في الحياة الواقعية، وكذلك الطريقة التي نُخفي بها دوافعَنا الحقيقية حتى عن أنفسنا. وثَمة سخرية هنا، بَيْد أنها سخرية فكاهية وإنسانية. وعبارة «حتى ولا أحكَم الحكماء سيُداخله السرور لو أن أحدًا لم يفتقد صحبته» تتصور غرور ليدجيت بوصفه نقيصةً عامة، ثم ينزلق الخطاب بعد ذلك، إلى الأسلوب غير المباشر الحر، كيما يبيِّن البروفة الذهنية التي يقوم بها ليدجيت للمحادثة التي ينوي أن يُوجِّهها إلى روزامند: بيان «لطيف، سهل … على سبيل المزاح» لعدم وجودِ أية نوايا جديَّة له نحوها. وآخر عبارة في الفقرة على لسان المؤلفة، وهي تسبر غور أعمق مستويات دافع ليدجيت لزيارة روزامند؛ فهو مبهورٌ ومنتشٍ بالإلحاح بأنها ربما تكون قد وقعَت في غرامه، رغم أنه لا يكاد يعترف بذلك لنفسه، وصورة الحبكة التي تستخدمها جورج إليوت للتعبير عن هذه الفكرة، من الصور المحببة لديها، ربما لأنها تُوحي بتعقيد التجربة الإنسانية وترابطها.

ويؤدي غرور ليدجيت وفضوله إلى ضياعه، وما يحدث هو أن روزامند، التي هي عادةً متوازنة وتُجيد السيطرة على شعورها، تستجيب لعودة ليدجيت المفاجئة وغير المتوقعة، على نحوٍ لم تستطع معه أن تضبط عواطفها، ويتخذ اللقاء منحًى مخالفًا تمامًا لما كان قد انتواه ليدجيت، وتسيطر المفاجأة على الطرفين فيتصرفان بسلوك طبيعي تلقائي يترتب عليه، في مجتمع أيامها، عواقب مهمة. وتُسقط روزامند، في غمرة اضطرابها «سلسلة معدنية لا قيمة لها» كانت تُمسك بها في يدها، وينحني ليدجيت لالتقاطها، وحين يستقيم عُودُه يلاحظ الدموع تنفجر دون رادعٍ من عينَي روزامند، ويقول الراوي: «وأصبحت هذه اللحظة الطبيعية هي اللمسة السحرية؛ فقد حولت علاقة غزل إلى حب.» وما هي إلَّا لحظات حتى كان ليدجيت قد أخذ روزامند بين ذراعَيه وأصبح خطيبها، «ولم يعرف أين ذهبت السلسلة». ومن الناحية الرمزية، كانت السلسلة قد التفَّت حول عنقه: إذ ارتهن مستقبله المهني في زيجة بورجوازية لن تُخلف عنده سعادة، ولا تحقيقًا للذات كبيرَين، وهذا المشهد هو أحد أبرع «مشاهد الحب» تصويرًا في القصص الإنجليزي، وهو ينجح في جانب منه، لأن دوافع ليدجيت لتعريض نفسه للإغراء الجنسي القوي لروزامند قد أُرسيت من قبلُ على نحوٍ مرهف ومقنع.

الفصل الحادي والأربعون

المدة الزمنية

أهدى هيوبرت تشارلز وإيرين طفلًا جميلًا بمناسبة الكريسماس، كان ولدًا اسمه بول، وابتهج تشارلز وإيرين، اللذان لم يُنجبا طيلة سنوات كثيرة، ووقفَا حول المهد وتطلَّعا إلى بول، لم يكونا يشبعان منه. كان طفلًا وسيمًا ذا شعر أسود وعينَين سوداوين، وسأل تشارلز وإيرين من أين جئت به يا هيوبرت؟ وقال هيوبرت من البنك ... كان ردًّا ملغزًا، وشعر تشارلز وإيرين بالحيرة منه. وشرب الجميع نبيذًا ساخنًا متبَّلًا. ونظر بول إليهم من المهد. وكان هيوبرت مسرورًا أن جلب السعادة لتشارلز وإيرين.

ووُلِد إريك. وأقام هيوبرت وإيرين علاقة غير مشروعة بينهما. وشعرا أنه من المهم ألَّا يدريَ تشارلز بها، ولذلك الغرض، ابتاعَا سريرًا وضعاه في منزل آخر، منزل على مبعدة من المنزل الذي يقيم فيه تشارلز وإيرين وبول، وكان السرير الجديد صغيرًا ولكنه مريح تمامًا، وتطلَّع بول إلى هيوبرت وإيرين متأملًا، واستمرت العلاقة اثني عشر عامًا وكانت تعتبر ناجحة جدًّا.

وراقب تشارلز هيلدا وهي تنمو من نافذته. في البداية، كانت طفلة، ثم بلغَت عامها الرابع، ثم مرَّت اثنتا عشرة سنة وبلغَت سنَّ بول، السادسة عشرة. وطاف ببال تشارلز، يا لَها من فتاة شابة جميلة! ووافق بول تشارلز؛ فهو قد عضَّ بالفعل نهدَي هيلدا الجميلين بأسنانه.

دونالد بارتلم: هل ستخبرني؟ من كتاب عُد يا دكتور كاليجاري (١٩٦٤)

ناقشتُ في الفصل «السادس عشر» الترتيبَ الزمني وإمكانية إعادة ترتيبه في القصة، وجانبًا آخر من الزمن القصصي، هو المدة الزمنية التي يجري قياسُها عن طريق المقارنة

بين الزمن الذي يمكن أن تستغرقَه الأحداث في الواقع، بالوقت الذي تتطلَّبه قراءةُ هذه الأحداث، وهذا العامل يؤثر في سرعة إيقاع الرد، الإحساس الذي يتولد فينا بأن الرواية سريعة الحركة أو بطيئتها؛ فرواية المغامرات تتحرك بسرعة من أزمة إلى أخرى، على الرغم من أنه يمكن إطالة تقديم المواقف الحرجة، إطالة اصطناعية لزيادة التشويق، أما رواية تيار الوعي، فهي تتمهَّل عند كل لحظة، مهما كانت عادية. ورواية مثل «مدل مارش» لجورج إليوت، تبدو وكأنها مقاربة لإيقاع الحياة نفسها، نظرًا لأن معظمها يتكون من مشاهد طويلة، تتكلم فيها الشخصيات وتتفاعل كما تفعل تمامًا في الحياة الواقعية؛ وبالنسبة للقرَّاء الأوائل لتلك الرواية، التي كانوا يشترونها على دفعات نصف شهرية طوال عام كامل، يُصبح التماثل في سرعة الإيقاع بين الحياة والفن أقرب كثيرًا، وأحد المعالم المحيرة في قصة «دونالد بارتلم»، هو أنها تمسُّ — سريعًا — سطح العلاقات العاطفية والجنسية، التي تعوَّدنا على أن نرى القصص تتناولها بتبصُّر وتفصيل كبيرَين.

وكان بارتلم، الذي تُوفِّي في عام (١٩٨٩)، أحدَ أعلام قصص ما بعد الحداثة الأمريكي الرئيسيِّين، الذي عملَت قصصُه القصيرة باستمرار على اختبار حدود الشكل القصصي، وليست المدَّة الزمنية وحدها، بالطبع، هي التي تم تناولها بشكل غير تقليدي نوعًا ما في أول هذه القصة؛ ذلك أن السببية والاستمرارية والتلاحم والثبات في وجهة النظر، وهي كلُّها من الصفات التي تجمع مكوناتِ القصة الواقعية، في شكل خطاب سلس يسهل استيعابه، قد تم الاستغناء عنها أو تشويهها، ولا مجال هنا لأيِّ دوافع من النوع الذي ضربنا المثل عليه في قطعة «مدل مارش» التي ناقشناها في الفصل السابق؛ فبارتلم يقول ضمنًا إن الناس لا تتصرف بوحيٍ من دوافع عقلانية، بل استجابة لنزوة ونزعات عابرة ولا واعية، وأن الحياة، في عبارة موجزة، «لا معقولة». وفي هذه القصة، يُورِد المؤلف سلوكًا غريبًا بل مفزعًا، في أسلوب واقعي ساذج سذاجة زائفة، يُشبه بعضَ الشيء أسلوبَ كتب قراءة المرحلة الأولية، مواضيع إنشاء الأطفال (وهو أثرٌ يتولَّد من الجُمل التصريحية البسيطة، وعدم وجود توابع للجمل، وتكرار الكلمات قريبة من بعضها البعض، وحذف علامات التنصيص). ولا تكاد الشخصيات تتحدد بأكثر من اسمها الأول وبيان العلاقة بينها كما يحدث في كتب الأطفال، وأحيانًا يكونون على قدر الأطفال نفسه من الذكاء.

والفقرة الأولى تمثِّل من الناحية التكنيكية «مشهدًا»؛ بَيْد أن طريقةَ سرده تجعل منه مشهدًا غايةً في الاقتضاب، ولا تبدو فكرةُ تلقِّي طفلٍ كهدية الكريسماس خارجةً

عن المألوف بالنسبة للمتلقِّين، وبيان المعطي أنه قد حصل عليه «من البنك»، يبدو محيرًا فحسب لهما، وهما يأخذان في شرب النبيذ الساخن المتبَّل، دون أن يفكِّرَا مزيدًا في الأمر.

وفي الفقرة التالية التي هي سطر واحد، يذكر بإيجاز أن إريك قد وُلِد، ونحن لا نعرف لمن أو متى كان ذلك بالمقارنة لوصول بول.

وتصف الفقرة الثالثة علاقة بين هيوبرت وإيرين، وهناك معلوماتٌ كثيرة عن سرير العاشقين، أكثر بالفعل مما نحتاج، ولكن لا يذكر إلَّا القليل عن عواطفهما، وما يدور بينهما من جنس، ووسائلهما لخداع تشارلز، وكل ما هنالك من تفاصيل أخرى، نتوقَّع وجودها في قصة للخيانة الزوجية، ونحن لا نعرف ما إذا كانت هدية هيوبرت، الطفل بول، قد سبقَت اهتمامه الغرامي بإيرين أم أن ذلك جاء بعدها، ونحن نستنتج أنها أخذَت الطفل معها إلى مقابلاتها الغرامية مع هيوبرت، لأن بول «تطلع إلى هيوبرت وإيرين متأملًا»، ثم نعلم أن العلاقة «استمرت اثنَي عشر عامًا، وكانت تعتبر ناجحة جدًّا» — وهو حكمٌ عادةً ما يُقال عن زواج وليس عن علاقة غرامية، وتتابع جملة تصف لحظة زمنية معينة، تأتي بعدها مباشرة جملةٌ تُلخص تجربة اثني عشر عامًا، هو شيء مربكٌ تمامًا.

ويتم تقديم شخصية أخرى «هيلدا» في فقرة من كلمة واحدة. ومن الفقرة التي تتلوها نستنتج أنها طفلة تعيش في منزل مجاور لمنزل تشارلز وإيرين، ويُلخَّص نموها من الطفولة إلى سن المراهقة في جملة واحدة في صراحة غريبة، وإذا كان الكبار يتصرَّفون كالأطفال، فالأطفال يبدون مبكري النضج بطريقة مزعجة: فبينما يسجل تشارلز بتفاهة أن هيلدا فتاة جميلة، يكون بول «قد عضَّ بالفعل نهدَي هيلدا الجميلين بأسنانه»، وقد غطَّينا في حوالي عشرين سطرًا ما يكفي من الأحداث لملء رواية بحالها على يد كاتب آخر، وهذا النوع من الكتابة يعتمد في الواقع، على معرفة القارئ بالخطاب القصصي الأكثر تقليدية وواقعية، كي يُخلِّف فيه الأثر المطلوب، فلا يمكن تمييزُ أيِّ انحراف إلَّا بالقياس إلى النمط.

الفصل الثاني والأربعون

التضمين

«ألَا تعتقد أنه يحسن بك الابتعاد عن النافذة يا عزيزي؟»

«لماذا؟»

«ليس عليك أيُّ ملابس.»

«أحسن وأحسن ...» واحترامًا لرقَّتِها، أغلقتُ النافذة بدون أن أعرفَ نهاية العبارة التي كنت أقولها.

كانت تبتسم لي. وتوجهتُ إليها ووقفتُ إلى جوارِها. كانت تبدو فاتنةً، تستندُ إلى أحدِ مرفقَيها، وشعرُها الفاحم يغمر كتفَها العاري الناعم. وتطلَّعتُ من أعلى إلى قمة رأسها.

وفجأة، نفثَت.

قالت: «ألبرت العظيم».

ولي أن أذكر أن اسمي ليس «ألبرت». اسمي جو. جولان.

ونظرَت «ميرتل» نحوي في تساؤل ماكر.

وأعتقد أنني ابتسمتُ.

وتوقفتْ بعد برهة.

قالت في نبرة تفكير عميق: «الرجال محظوظون». ولم أَقُل أنا شيئًا: فقد اعتبرت أن هذا الوقت ليس وقتَ ملاحظات فلسفية. وحملقتُ في الجدار المقابل.

وتوقفتْ آخر الأمر.

«والآن؟» ونظرتُ إليها في الوقت الذي استرخَت فيه وقد بدا على وجهها تعبيرُ الدهشة.

قلت: «سيتعيَّن عليكِ الآن انتظار الشاي مرة أخرى.»

فأطلقَت ميرتل زفرةً ثقيلة لامبالية، وكانت عيناها مغلقتَين. وتناولنا الشاي في الوقت المحدد.

وليان كوبر: مشاهد من الحياة في الأقاليم (١٩٥٠)

من المستحيل كتابةُ وصفٍ شامل جامع لأيِّ حدث، ومن ثَم فإن كلَّ الروايات بها فراغاتٌ وإغفالات، ويتعين على القارئ ملءُ تلك الفراغات والإغفالات من أجل «إخراج النص» (كما يقول نقَّاد ما بعد البنيوية)، بَيْد أنه في بعض الحالات، تكون هذه الفراغات والإغفالات، نتيجة مراوغات أو كتمان غير شعوري من جانب المؤلف (وهذا ما يزيد الأمر أهمية)، بينما تكون في حالات أخرى استراتيجية فنية واعية، للدلالة الضمنية بدلًا من التصريح المباشر.

والتضمين تكنيكٌ مفيد بصورة خاصة عند معالجة الأمور الجنسية. ولقد كانت الرواية دائمًا مهتمةً بصورة رئيسية بالجاذبية والرغبة الإيروسيتين، ولكن الوصف الصريح للسلوك الجنسي في القصص الأدبي، كان، إلى وقت قريب، ممنوعًا. والتلميح كان أحد الحلول.

سألَت أمي: «يا عزيزي، هل نسيتَ أن تملأ الساعة؟» ... فصاح أبي: «يا إله السماوات ...» «هل قاطعَت امرأةٌ ما منذ خلق العالم رجلًا بمثل هذا السؤال السخيف.» معذرة، ماذا كان أبوك يقول؟

... لا شيء.

ولنا أن نستنتج من هذا الحديث بين «تريسترام شاندي» وقارئه المختلق، أن أباه كان «يفعل» شيئًا ما، أي إنجاب تريسترام.

وفي الفترة الفيكتورية المعروف عنها شدة التزمُّت، كان التحفظ الشديد هو طريقة تناول الجنس؛ فالروايات كانت للقراءة العائلية، ولا يمكن أن تتضمن أيَّ شيء قد يعمل، كما قال مستر بود سناب «شخصية ديكنز»، «على بعث حمرة الخجل في خدِّ أيٍّ من الشباب». والمشهد الذي ظهر في إعداد تليفزيوني حديث لـ «ال. بي. بي. سي» لرواية «آدم بيد» ويمثِّل «آرثر دونثرون» راقدًا على أريكة مع «هتي سوريل» وهي نصف عارية، لا يوجد أصلًا في رواية جورج إليوت، مما قد يُوحي للقُرَّاء السُّذَّج للرواية، بأن «هتي» قد حملَت عن طريق قُبلة بينها وبين آرثر، كما أن عدم إنجاز الزواج بين دوروثيا و«كازوبون» في رواية «مدل مارش» للمؤلفة نفسها، يُنقل إلى القارئ الفطن عن طريق أدقِّ التلميحات، ومعظمها استعارات مجازية، وحتى عام «١٩٠٨»، في رواية

«حكاية الزوجتَين العجوزَين»، يمرُّ المؤلف آرنولد بينيت على ليلة زفاف «صوفيا» مرَّ الكرام، ولكنه يُلمح إلى أنها كانت تجربةً غير سارة ومحبِطة عن طريق تقديمها في سياق مختلف: مشهد إعدام علني بالجيلوتَين، كلُّه دماءٌ ورمزٌ لعضو الرجل، يحمل جيرالد صوفيا على مشاهدته في شهر العسل.

وفي الزمن الذي نشَر فيه وليام كوبر روايتَه «مشاهد من الحياة في الأقاليم»، كانت حدود المسموح به قد اتسعَت اتساعًا كبيرًا؛ إذ إنه ليس من المحتمل، أن يصفَ النشاط المعيَّن الذي يُمارسه العاشقان هنا، على نحوٍ واضح في عام «١٩٥٠»، دون أن يؤديَ ذلك إلى ملاحقة قضائية، ويذهب كوبر إلى أقصى حدود الصراحة، داعيًا قرَّاءَه إلى استنتاج ما يحدث، عن طريق تقديم مشهد بارع وإيروسي على السواء.

كان الراوي وصديقتُه قد أويَا إلى الفراش، في البيت الريفي الذي يشترك فيه مع صديقه «توم»، وكان على وشك أن يعرض أن يقوم بإعدادِ قدحٍ من الشاي، حين يسمع ما يعتقد أنه صوتُ سيارة توم، وينهض من الفراش كيما يستطلعَ الأمر. وتُخبرنا الملاحظة التي تقولها ميرتل إنه عارٍ. وبوسعنا أن نُكملَ ردَّه «أحسن وأحسن ...» بسهولة؛ إذ إنه فيما يبدو، مبنيٌّ على ملاحظات الذئب التي يُوجهها إلى ذات الرداء الأحمر، ولأننا نعلم أن بقيةَ العبارة غير لائقة، وتسمح لنا الفقرة التالية أن نتصور الراوي العاري، وهو يقف على مستوًى أعلى يُشرف على عشيقته المتكئة على الفراش، والعارية أيضًا، «وفجأة، نفثت». وهذا الفعل ينحو دائمًا، إذا استُخدم مع شخص، إلى أن يكون له مفعول، وأحيانًا بعد حرف من الحروف مثل «في»؛ ولكن علينا هنا أن نخمن المفعول. «قالت: ألبرت العظيم»، ولما كانت الفقرة التالية تُزيل أيَّ شبهة فيما يتعلق بشخصية ألبرت، فإننا نُصبح على يقين بأن هذا الاسم هو الكُنية المألوفة لمفعول «نفثت» (ومما يزيد من متعة القارئ، أن هذا يوفر مناسبة للراوي لتقديم نفسه رسميًّا بالاسم)، ولا يُقال لنا عن ماذا «توقفت» ميرتل، ولكن، كما هو الحال مع مستر شاندي، لم يكن توقفها عن الكلام؛ إذ إنها تتكلم بعد التوقف. وهكذا، وتؤكد الفقرات القصيرة قِصَرًا غير طبيعي، أن هناك الكثير مما يحدث أكثر مما يُقال أو يُوصف.

وكوبر، مثله مثل ستيرن، مؤلف تريسترام شاندي، لا يستخدم التضمينَ كذريعةٍ مناسبة فحسب، بل لأنه يحمل نكهةً فكاهية مبدعة، ومع ذلك، فبعد حوالي عقد من الزمان على صدور تلك الرواية، اقتلعَت محاكمة رواية «عشيق الليدي تشاترلي» كلَّ المحرمات، التي كانت تجعل اللجوءَ إلى تلك الحِيَل الفنيَّة أمرًا لازمًا، مما أَسِف له الكثيرُ من القرَّاء،

وكذلك بعضُ الكتَّاب. فـ «كنجزلي إيميس»، مثلًا، على الرغم من أن قصصَه تهتمُّ اهتمامًا عظيمًا بالسلوك الجنسي، حرَّم على نفسه محاولة تصوير العمل الجنسي ذاته، وهناك قطعة في روايته الصادرة مؤخرًا، «الناس الذين يعيشون على التل»، تُبرر وجهةَ نظره وتُصور كذلك كيفية استخدام التضمين في الكلام العادي للإشارة إلى الجنس:

قالت ديزيريه: «سيكون رائعًا أن نأويَ إلى الفراش مبكرًا هذه الليلة.» وكان لهذا الاقتراح المباشر في ظاهره عدةُ مستويات من المعنى. فكلمة، مبكرًا، وحدها تعني ما هي عليه وحسب، تعبير زمني أساسًا، تُعلن أنه لن يكون هناك امتدادٌ للمساء، لا إطالة أو زيارة اجتماعية … أما أنه سيكون رائعًا الإيواء إلى الفراش مبكرًا، فهو يعني لا إقصاء أي نشاط اجتماعي فحسب، بل وتضمين ما هو طبيعي، ما هو محتوم بالفعل، ما معناه النشاط الجنسي، وهذا من الأحسن … من الأحسن جدًّا تخمينه عن وصفه.

ومن المؤكد أن المعالجة الصريحة للعمل الجنسي، تشكِّل تحدِّيًا آخرَ للصنعة الفنية الروائية في كيفية تجنُّب استعمال لغة المواد الإباحية، وكيفية إزالة الألفة عن قائمة الأفعال الجنسية؛ المحدودة بطبيعتها، بَيْد أنني لا أنوي تناولَ هذا الموضوع في هذا الكتاب.

الفصل الثالث والأربعون

العنوان

وتمَّت كتابةُ المجلد الأخير في أربعة عشر يومًا، وقد قام «ريردون» بهذا الإنجاز وارتفع به إلى درجة عليا من درجات البطولة؛ فقد كان عليه أن يُجاهد في مجالات أبعد من مجرد التأليف؛ فما كاد يبدأ حتى واجهَته نوبةٌ حادة من آلام اللمباجو؛ وكان عذابًا بالنسبة له طيلة ثلاثة أيام أن يتمكن من البقاء أمام مكتبه، وكان يروح ويجيء هنا وهناك كالمُقعد، وبعد ذلك أُصيب بالصداع واحتقان الحنجرة والضعف العام، وقبل نهاية فترة الأسبوعين، أصبح من الضروري التفكير في الحصول على قدر صغير آخر من النقود، فحمل ساعته إلى محل الرهونات (ولك أن تتصور أنها لم تكن ضمانًا لأيٍّ قدرٍ كبير من المال)؛ كما باع عددًا آخر صغيرًا من الكتب، على الرغم من كل ذلك، فقد أنهى الرواية. وحين كتب كلمة «النهاية» اضطجع إلى الوراء، وأغمض عينَيه، وترك الزمن يمرُّ في هدوء لمدة ربع ساعة.

وبقيَ أن يحدِّد عنوان الرواية، بَيْد أن ذهنه رفض أن يبذل أيَّ جهد آخر؛ وبعد عدة دقائق من البحث الواهن، قام ببساطة باختيار اسم الشخصية النسائية الرئيسية: مارجريت هوم، لا بد أن يكون ذلك مناسبًا للكتاب، ومع تسطير آخِر كلمة في الرواية، كانت كلُّ مشاهدها وشخصياتها وحواراتها قد انسابَت كلُّها بالفعل في زوايا النسيان؛ ولم يَعُد يعرف شيئًا عنها ولا يهمُّه أمرُها.

جورج جيسينج: شارع جراب الجديد (١٨٩١)

عنوان الرواية هو جزءٌ من نصِّها — أول جزء يصادفه القارئ في الواقع — ولذلك فله قدرةٌ مهمة على أن يجذبَ انتباهَه ويُشكِّلَه، ولقد كانت عناوين أُولَيات الروايات الإنجليزية، تنبني دائمًا على الشخصيات الرئيسية فيها: مول فلاندرز، توم جونز، كلاريسا، كانت القصة تشكِّل نفسَها في صورة السيرة والسيرة الذاتية للأشخاص، وأحيانًا تتنكَّر في هذه الهيئة، وقد أدرك مَن أتى بعد ذلك من الروائيِّين، أن العناوين يمكن أن تُوحيَ بمواضيع معينة (العقل والإحساس)، أو بسرٍّ ملغز (ذات الرداء الأبيض)، أو أن تَعِدَ بنوع معين من البيئة والجو (مرتفعات وذرنج)، وفي مرحلة ما من القرن التاسع عشر، بدأ الروائيون يربطون رواياتِهم بمقتبساتٍ أدبية رنانة (بعيدًا عن زحمة الجماهير)، وهو اتجاهٌ استمر خلال القرن العشرين (حيث لا تخطر الملائكة؛ حفنة من تراب؛ لمن تقرع الأجراس)، على الرغم من أنه قد أصبح الآن يُعتبر مبتذلًا نوعًا ما. أما المحدثون العظام فقد مالوا إلى اختيار العناوين الرمزية أو الاستعارية؛ مثل: قلب الظلمات، عوليس، قوس قزح — في حين أُغرم الروائيون الأحدث منهم بالعناوين الغريبة، الملغزة، غير المألوفة، مثل: «الحارس في الحقول»؛ «تاريخ العالم في عشرة فصول ونصف»؛ «إلى البنات السود اللاتي يفكِّرن في الانتحار حين يصبح قوس القزح غيرَ كافٍ».

وبالنسبة للروائي، يمثِّل اختيارُ عنوان الرواية جزءًا مهمًّا من أجزاء العملية الإبداعية؛ إذ هو يُلقي ضوءًا كثيفًا على المحتوى الذي يُفترض أن يكون في الرواية. فتشارلز ديكنز مثلًا، كتب أربعة عشر عنوانًا محتملًا للرواية المسلسلة، التي كان يخطط للبدء فيها في مطالع عام ١٨٥٤: «كما قال كوكر»، «برهن على ذلك»، «أشياء عنيدة»، «وقائع مستر جرادجرايند»، «حجَر الرَّحى»، «أوقات عصيبة» ... ومعظم هذه الأسماء تُوحي بأن ديكنز في تلك المرحلة، كان مشغولًا بموضوع النزعة النفعية، كما جسَّدها في مستر جرادجرايند، ويتوافق اختياره النهائي لعنوان «أوقات عصيبة»، مع الشواغل الاجتماعية الأوسع نطاقًا، التي تناولَتها الرواية في صورتها النهائية.

وعدم الاكتراث الذي يُبديه «ريردون» بتسمية روايته، دليلٌ على فقدانه الإيمان بمهنته ككاتب؛ فبعد أن عمَد في نزوة من نزواته إلى الزواج، إثر نشره عددًا من الروايات ذات القيمة الأدبية المتواضعة والمبيعات القليلة، يُضطر إلى إخراج كُتُب في صيغة الثلاثة أجزاء التي يكرهها، وأن يكتبَ بمعدل لاهث، كيما يتمكَّن من العيش، وكان جيسنج يعبِّر في هذه الرواية عن إحباطه الذاتي، بوصفه كاتبًا مكافحًا؛ ولذلك فقد فكَّر طويلًا في العنوان الذي سيُعطيه لها، وكما شرح لأحد المراسلين الأجانب، فإن «شارع جراب كان موجودًا بالفعل

في لندن منذ حوالي مائة وخمسين عامًا؛ يُعتبر بالنسبة لـ «ألكساندر بوب» ومعاصريه رمزًا للمؤلفات ذات القيمة المتدنية ... ويُعد مقامًا لا للفقراء فحسب، بل وللكُتَّاب المغمورين». وفي زمن جيسنج، أصبح سوقُ الأدب أكبرَ بكثير، وامتلأ بالتنافس، وأصبح أكثرَ إدراكًا لأهمية الدعاية، وريردون صورة رائعة لكاتب لا يملك القدرَ من الموهبة، أو اللؤم ما يكفي لكي يبقى في هذا الوسط. وهذا هو نفس وضع صديقه الشاب المثالي بيفين، الذي لا يزال مفعمًا بالحماس والمثالية، ويُخطط لكتابة رواية ذات شكل مبتكر، يسجِّل فيها بأمانة الحياةَ الخاملة لرجل عادي، ويمثِّل إعلانُه لعنوانها إحدى الفكاهات القليلة في رواية «شارع جراب الجديد»: لقد قررت أن أكتبَ روايةَ عنوانها «السيد بيلي، البقال». وحين تُنشر أخيرًا، تنال إعجابَ أصدقائه، ولكنَّ النقَّاد يحملون عليها، فينتحر بيفين في هدوء، بينما يكون ريردون قد مات في هذه الأثناء من كثرة العمل، ورواية «شارع جراب الجديد» ليست بالكتاب المبهج، بَيْد أنها دراسة لا تُضارَع عن أمراض الحياة الأدبية، ولا تزال مهمةً بصورة تُثير الدهشة.

ولقد كانت الروايات دائمًا سلعًا بقدر ما هي أعمال فنية؛ ولذلك فالاعتبارات التجارية يمكن أن تؤثر في اختيار العنوان، أو تتسبَّب في تغييره إلى عنوان آخر. وقد عرض توماس هاردي على دار نشر ماكميلان، أن تختارَ بين عنوانَين هما: «فتزبيرز في هنتكوك» و«أهل الغابات»؛ ولا غرابة أن تميل الدار إلى اختيار العنوان الثاني، وكانت رواية فوردمادوكس فورد «الجندي الحميد» معنونة أصلًا، «القصة الأشد حزنًا» (بالطبع)؛ ولكنها صدرَت في وسط الحرب الكبرى، وأقنعه الناشرون أن يقبلَ عنوانًا أقلَّ مدعاة للاكتئاب، وأكثر إثارة للعاطفة الوطنية، ويبدو أن عنوان رواية مارتين آميس الثانية «أطفال موتى» (١٩٧٥)، كان مفزعًا بالنسبة لناشري طبعته الشعبية، التي صدرَت بعد ذلك بعامين تحت عنوان «أسرار غامضة». وقد أغراني الناشرون الأمريكيون لروايتي «ما هي إمكانياتك؟» أن أغيِّر عنوانها إلى «أرواح وأجساد»، على أساس أن العنوان البريطاني، سيدعو أصحاب المكتبات الأمريكية، إلى وضع الكتاب ضمن كُتُب اكتساب المهارات الذاتية، وهي حُجة سخيفة طالما أَسِفتُ أنني قد سلَّمتُ بها. (ولا أدري ماذا كانوا هم فاعلين برواية كارول كلولو «دليل المرأة إلى الخيانة الزوجية»، أو رواية جورج بيريك «دليل عملي للحياة»)، ولقد رغبتُ أن أسمِّيَ روايتي الثالثة «المتحف البريطاني يفقد سحره»، وهو سطرٌ من أغنية «يوم ضبابي في لندن»؛ ولكن لم تسمح لي شركةُ جرشوين للنشر بذلك، لهذا فقد تعيَّن عليَّ أن أغيِّر العنوان في آخر لحظة، إلى «المتحف البريطاني ينهار»، رغم أن إلهامات الأغنية

السالفة الذكر تركَت آثارَها في اليوم المفرد الملبَّد بالضباب، الذي تقع فيه أحداثُ الرواية، وربما كانت العناوين تُشكِّل دائمًا أهميةً أكثر بالنسبة للمؤلفين، عنها للقرَّاء الذين كثيرًا ما ينحون، كما يعلم كلُّ كاتب، إلى نسيان أو تحريف أسماء الكتب، التي يزعمون أنهم معجبون بها. ولقد أشاد بي البعض لروايات لي، عناوينها، «تغيير الزوجات» و«تبادل الأمكنة» و«قطعة نقدية صغيرة».[١] كما ذكر الأستاذ «برنارد كريك» في خطاب له، أنه قد استمتع بكتابي «التصدي للأمر»، ولكنه ربما كان يتصدَّى لي أنا بقوله ذاك (ولم أستطع أن أعرف أي كتاب من كتبي كان يقصد بكلامه).

[١] رواية «ديفيد لودج» المقصودة عنوانها «تغيير الأمكنة Changing Places».

الفصل الرابع والأربعون

الأفكار

«أرجوك، يجب أن أفعل شيئًا. هل أنظِّف حذاءَك، اسمع سأنحني وأُقبِّل حذاءَك.» ويا إخوتي، فلتصدقوا ذلك أو لتلعقوا مؤخرتي، ركعتُ بالفعل على ركبتي وأخرجتُ «يازيكي الأحمر ميلًا ونصف إلى الأمام كي ألعقَ حذاءَه «الجرازني، الفوني» بَيْد أن كلَّ ما فعله هذا «الفيك» هو أن ركلني ركلةً خفيفة على فمي، وعند ذاك بدا لي أن الغثيان والألم لن يعاوداني إذا أنا اقتصرتُ على القبض على كاحلَيه بذراعي وألقيت بهذا «الجرازني، البراتشني» أرضًا وهذا ما فعلته، مما شكل له دهشة «بولشية» حقيقية، أنه سقط طريحًا وسط ضحكات عالية من الجمهور الفوني»، ولكنني حين طرحتُه أرضًا أحسستُ بذلك الشعور المخيف يزحف عليَّ، لدرجة أنني مددتُ إليه ذراعي لمساعدته على النهوض، ونهض فعلًا وحينما كان يستعدُّ لإعطائي ركلةً محترمة وقاسية على «الليتسو» قال الدكتور برودسكي: حسنًا، يكفي هذا.

وهكذا، انحنى ذلك «الفيك» المخيف نصف انحناءة وابتعد في خطوات راقصة، كأنه ممثل، بينما أُضيئَت الأنوار من فوقي فرمشتُ بعيني وبدأ فمي يتهيأ للعويل، وقال الدكتور برودسكي للجمهور: كما ترَون حضراتكم، يشعر بموضوعنا بدافع إلى فعل الخير لأنه يشعر بدافع إلى فعل الشر؛ ذلك أن النيَّة إلى اللجوء إلى العنف تبدو مواكبةً لمشاعر عميقة من التعب الجسماني، وحتى يخفف من ذلك التعب، يتعين على الموضوع أن ينتقل إلى اتجاه مضاد. هل من أسئلة؟ فدمدم بصوتٍ شَرِهٍ عميق، حدَستُ أنه صوت «شابلين» «السجن» «الاختيار. ليس أمامه أيُّ نوع من الاختيار، أليس كذلك؟ إن المصلحة الشخصية، الخوف من الألم الجسماني، هي التي دفعَته إلى القيام بذلك العمل الشائن من

تحقير الذات، إن عدم الصدق في هذا التصرف واضح للعيان؛ إنه لم يَعُد شخصًا يقوم بعمل شرير، بل لم يَعُد أيضًا مخلوقًا قادرًا على الاختيار الأخلاقي».

أنتوني بيرجيس: البرتقالة الميكانيكية (١٩٦٢)

إن مصطلح «رواية الأفكار» يُوحي عادةً بكتاب لا يهتمُّ كثيرًا بالناحية القصصية، تُناقش فيه شخصياتٌ ذات براعة تعبيرية خارقة للمألوف مسائلَ فلسفيةً وتتبادل فيما بينها الأفكار، مع فترات راحة قصيرة للطعام والشراب والغزل، وهو تقليد راسخ يعود إلى محاورات أفلاطون، بَيْد أنه الآن قد عفَّى عليه الزمن؛ ففي القرن التاسع عشر، مثلًا، نُشرت المئات من الروايات، جرى فيها عرضُ أوجه النظر المتصارعة حول الإنجليكانية بأنواعها، والكاثوليكية والمنشقين، والمتشككين، بهذه الطريقة، مع شيء من الميلودراما كي تجعل الروايةَ تُناسب متطلباتِ المكتبات المتنقلة، ومعظم هذه الروايات منسيةٌ تمامًا في أيامنا هذه عن حق؛ ذلك أن الأفكار التي تتضمَّنها لم يَعُد لها أيُّ أهمية، وعرضُها بتلك الصورة قد جرَّد الشخصيات والأحداث من كل حياة.

ويُطلق أحيانًا على هذا النوع من الروايات اسم Roman a These أي الرواية ذات الرسالة؛ وكوننا استعرنا ذلك الاصطلاح من اللغة الفرنسية أمرٌ ذو مغزًى؛ ذلك أن رواية الأفكار، سواء احتوَت على رسالة معينة أو كانت أوسعَ نطاقًا من ذلك من الناحية التأملية والجدلية، كانت دائمًا فيما يبدو تتبدَّى في أفضل حالاتها، في أدب أوروبا القارية عنه في الأدب الإنجليزي، وربما كان ذلك يتصل بما لُوحظ غالبًا من عدم وجود طبقة من الإنتليجنسيا، التي تُحدِّد هويتَها على ذلك النحو، في المجتمع الإنجليزي، وهي حقيقةٌ تُعزَى أحيانًا إلى أن بريطانيا لم تمرَّ بثورة منذ القرن السابع عشر، وأنها بقيَت بعيدةً نسبيًّا عن الاضطرابات التي مرَّت بها أوروبا في تاريخها الحديث. ومهما كان السبب، فإن دستويفسكي وتوماس مان وروبرت موزيل وجان بول سارتر، هم روائيون لا نجدُ لهم مقابلًا حقيقيًّا في الأدب الإنجليزي الحديث، وربما كان د. هـ. لورانس هو الأقرب إليهم، خاصة في روايته «نساء عاشقات»، ولكن الأفكار التي تناقشها وتعرضها أعمالُه شخصية للغاية، وتكاد تكون غريبة، واتخذَت وجهةَ نظر بعيدة عن التيارات الرئيسية للفكر الأوروبي الحديث.

وبطبيعة الحال، فإن أيَّ رواية ذات قيمة أكبر من مجرد نظرة عابرة، تتضمن أفكارًا وتُثير أفكارًا، ويمكن مناقشتها على أساس الأفكار، بَيْد أننا نعني بتعبير «رواية أفكار»

الروايةَ التي تكون الأفكارُ فيها هي مصدر حيوية العمل، وهي التي تُوَصل وتُشكل وتدفع الزخمَ القصصي، بدلًا مثلًا، من العواطف، أو الاختيار الأخلاقي، أو العلاقات الشخصية، أو تحولات المصائر الإنسانية، ومن هذا المنطلق، كان الروائيون الإنجليز يفضِّلون معالجةَ الأفكار معالجةً مباشرة، إما في القصص الكوميدية والساخرة (بما فيها روايات الحياة الجامعية)، أو في مختلف أشكال الحكايات الخرافية، أو الخيال الطوبائي أو المضاد للطوبائية، وقد أوردتُ سابقًا لمحاتٍ عن أمثلة من النوعين، «رجل التاريخ» لمالكولم برادبري، و«إيرهون» لصمويل بتلر، على سبيل المثال، وتنتمي رواية «البرتقالة الميكانيكية» لأنتوني بيرجيس إلى النوع الثاني.

وقد أورد «أنتوني بيرجيس» في سيرته الذاتية، أنه قد استلهم هذه الروايةَ من السلوك الإجرامي لشباب الأشقياء، الذين تجمَّعوا تحت الاسم القبلي «مودز وروكرز» في بريطانيا قرب الستينيات، والمشكلة الأزلية التي طرحها وجودهم: كيف يمكن لمجتمع متمدين أن يحميَ نفسه دون المساس بمستوياته الأخلاقية الخاصة؟ ويُشير بيرجيس الكاثوليكي: «لقد أحسستُ أن الرواية يجب أن تقوم على أساس ميتافيزيقي أو ديني، الاستئصال الزائف للإرادة الحرة عن طريق التكيُّف العلمي؛ والقضية هي أنه يمكن لهذا أن يكون شرًّا أكبر من الشر الذي يمثِّله الاختيار الحر».

وتُقصُّ الرواية بأسلوبِ الاعتراف العامي على لسان أليسكي، وهو شقيق شاب وغد مُدان بجرائم جنس وعنف فظيعة، وقد وافق كي يحصلَ على إطلاق سراحه من السجن، على الخضوع لعلاج النفور البافلوفي، وفيه يجري إطْلاعُه على أفلامٍ تمتلئ بأنواع الجرائم التي ارتكبها، مصحوبة بإعطائه حبوبًا تُفضي إلى الشعور بالغثيان. وتستبين فعاليةُ العلاج في المشهد الذي تُصوره القطعة المقتبسة من الرواية؛ ففي حضور جمهور من علماء الجريمة، يقوم ممثلٌ مأجور لهذا الغرض، بإغاظة أليكس والإساءة إليه، ولكن حينما يشعر أليكس بدافعٍ للرد عليه يتغلَّب عليه الإحساسُ بالغثيان، وينتهي إلى الوضع السلمي الذي رأيناه عليه، ويتساءل واعظُ السجن عمَّا إذا كان قد فقد آدميَّتَه في هذه العملية.

وكما هو الحال في كثير من روايات الأفكار المماثلة — «لا أنباء من أيِّ مكان» لموريس، «عالم جديد جسور» لهكسلي، «١٩٨٤» لأورويل، مثلًا — يجري أحداث البرتقالة الميكانيكية في المستقبل (ولكن ليس المستقبل البعيد)، وذلك حتى يكون بوسع المؤلف أن يُحدد ملامح قضيته الأخلاقية باقتصاد درامي، ودون أن يتقيَّد بالالتزامات التي تفرضها

الواقعيةُ الاجتماعية، وتتمثل «ضربة المعلم» التي قام بها بيرجيس هنا، في التوفيق بين تلك الوسيلة المألوفة بصيغة مبتكرة للغاية مما أسميتُه، عند مناقشتي رواية سالنجر «الحارس في الحقول»، بأسلوب «السرد الشفاهي في سن المراهقة» (انظر الفصل الرابع)، فالمراهقون والمجرمون على السواء، يستخدمون اللهجة العامية كعبارات قبلية مبتذلة جوفاء، وذلك من أجل أن يميِّزوا أنفسهم عن مجتمع الكبار المحترمين. ويتخيَّل بيرجيس بريطانيا في السبعينيات، وقد اتخذ الشباب المنحرف أسلوبًا في الكلام خاضعًا لتأثر اللغة الروسية (وهو خيالٌ لم يكن غريبًا في الأيام التي شهدَت إطلاقَ روسيا قمرَها الصناعيَّ الأول، عنه في أيامنا هذه). وأليكس يحكي قصته لجمهور يفترض أنه «دروجز» (أصدقاء بالروسية)، في تلك الرطانة المعروفة بكلمة «نادسات» (وهي كلمة تُفيد سنَّ المراهقة)، رغم أنه يستخدم الإنجليزية الرصينة في تعامله مع الرسميِّين من المسئولين، وهناك شيءٌ من العامية المقفاة في تلك الرطانة (شارلي= شارلي شابلن= شابلين)، بَيْد أنها مشتقة أساسًا من اللغة الروسية، ومع ذلك، لا يتعين على القارئ أن يكون عارفًا بالروسية، كيما يخمِّن أن كلمة «يازيك» تعني اللسان، و«جرازني» معناها قذر، بينما «فوني» عفن، خاصة إذا كان قد قرأ المائة صفحة السابقة على القطعة المقتبسة من الرواية، وقد أراد بيرجيس لقُرَّائه أن يتعلَّموا تدريجيًّا لغةَ الـ «نادسات» وهم يُطالعون الرواية، ويستنبطون معنى الكلمات المستعارة من الروسية من السياق، ومن دلائل أخرى، وبهذا يتعرَّض القارئ ذاته إلى نوع التكييف البافلوفي، وإن كان مدعومًا في هذه الحالة بجائزة «استطاعته متابعة وفهم الرواية» بدلًا من عقاب، وثَمة حافز مضاف، هو أن اللغة المقدَّمة بذلك الأسلوب، تُبقِي الأعمال المفزعة التي تَصِفها، على مبعدة جمالية خاصة، وتحمينا من أن نشعرَ بالتقزُّز، أو الإثارة، أكثر من اللازم. وحين قام المخرج ستانلي كوبريك بتحويل الرواية إلى فيلم، نتج عن ذلك دليلٌ ساخر آخر على قوة التكييف فيها؛ ذلك أن ترجمة كوبريك البارعة لأحداثها العنيفة، إلى الوسائل المرئية للسينما، وهي أكثرُ خداعًا وأسهل منالًا، قد جعلَت من الفيلم حافزًا للقيام بأعمال الانحراف ذاتها، التي يُخضعها للدراسة، مما دعا المخرج إلى سحبِه من دور العرض.

الفصل الخامس والأربعون

الرواية غير الخيالية

وشيئًا فشيئًا، نلاحظ شخصًا رابعًا، يرتدي قبعةً وباروكةَ شعر، يتأبَّط ذراعَ أحد الخدم، ممن يبدون من طراز حاملي الرسائل؛ ويخرج هو أيضًا من باب «فيلكييه»، ويسقط أحدُ أربطة حذائه وهو يمرُّ أمام الحراس، وينحني ليلتقطَه ثانية. ومع هذا، يستقبله سائقُ العربة المستأجرة بترحاب أكبر، والآن، هل اكتملَت حمولة العربة؟ ليس بعدُ؛ فالسائق لم يزَل ينتظر. لكن، أواه! لقد أبلغَت الخادمة المزيفة «جوفيون»، بأنها تعتقد أن العائلة الملكية تعتزم الهروبَ في هذه الليلة ذاتها، وقام جوفيون الذي يرتاب فيما ترى عيناه، باستدعاء لافاييت، وتخترق عربةُ لافاييت بفوانيسها الموقدة قوس «كاروسيل»، في تلك اللحظة، التي تعمد سيدة ترتدي قبعة عريضة من قبعات الغجر، وتعتمد على ذراع أحد الخدم، ويبدو هو الآخر من حملة الرسائل، إلى إفساح الطريق كي تمرَّ العربة، بل وتحملها النزوةُ إلى لمس قوائم إحدى عجلاتها بخيزرانتها، وهي نوعٌ من العصا كان من عادة الحِسان حملُها في ذلك الوقت، وبعد أن مرَّت أضواء عربة لافاييت، ساد الهدوءُ كلَّ أنحاء بهوِ «الأمراء»، والحراس واقفون في أماكنهم، وغُرَف جلالة الملك مغلقة ومستغرقة في تمام السكينة. هل أخطأَت خادمتُك المسكينة؟ حذارِ يا جوفيون، أشد ما يمكنك الحذر، فالحقيقة أن الخيانةَ كلَّها تقبع وراء تلك الجدران!

ولكن، أين تلك السيدة التي ترتدي قبعةً عريضة من قبَّعات الغجر وأفسحَت الطريقَ أمام العربة ومسَّت إطارَ إحدى عجلاتها بخيزرانتها؟ آه أيها القارئ، إن تلك السيدة هي ملكة «فرنسا»! كانت قد خرجَت سعيدة من ذلك القبو الداخلي، إلى ميدان كاروسيل، وليس إلى شارع «إيشيل». وقد أربكَتها

مواجهةُ العربة وضوضائها، فاستدارَت يمينًا بدلًا من الشمال، ولم تكن هي ولا خادمها يعرفان باريس؛ ولم يكن الخادم، فوق كلِّ شيء خادمًا بل أحد قادة الحرس متخفِّيًا في زيِّ الخدم، وتوجَّهَا مخطئَين ناحية النهر وتجاه جسر «رويال»، وغاصَا في يأس في شارع «باك» بعيدًا عن عربتها وسائقها الذي كان ما يزال منتظرًا، كان ينتظر وفؤاده يطير شعاعًا، تنتابه المخاوف، وإن كان عليه أن يُخفيَها بعناية، تحت معطفِه الثقيل.

ودقَّت جميعُ ساعات أبراج كنائس المدينة منتصف الليل، وكان معظمُ الناس غارقين في النوم، وكان سائقُ العربة المستأجرة يترقَّب وقد غمرَه القلقُ الشديد، ويقترب منه أحدُ رفاقه من الحوذية ويُجاذبه أطرافَ الحديث، ويردُّ عليه السائق في مرحٍ بلغة الحوذية. ويتقاسم صاحبَا الحرفة الواحدة قدرًا من التشوق، ولكن لا يمكنهما الذهاب للشراب معًا، ويفترقان بعد تبادل التحية، يا لَرحمة السماء؛ ها هي أخيرًا الملكة تأتي بقبعتها الغجرية، وقد سَلِمت من المخاطر، وتعيَّن عليها السؤال عن الطريق. ودلفَت هي أيضًا داخل العربة، بينما قفز خادمُها إلى أعلى كما فعل سابقُه الذي كان أيضًا من قادة الحرس؛ والآن، أيها السائق الغريب — أنت أيها الكونت دي فيرسن، فقد عرف القارئ هُوِيَّتك — إلى الأمام!

توماس كارلايل: تاريخ الثورة الفرنسية (١٨٣٧)

«الرواية غير الخيالية» هو اصطلاح سكَّه لأول مرة، الروائي «ترومان كابوتي» ليصفَ كتابَه «مع سبق الإصرار: بيان واقعي لجريمة قتل متعددة وعواقبها» (١٩٦٦)؛ ففي عام ١٩٥٩، جرى قتلُ أربعة أشخاص من أسرة نموذجية، في وسط غرب الولايات المتحدة، بطريقة وحشية وبدون سبب، على يدِ اثنين من المتشردين المختلِّين نفسيًّا من الطبقة الدنيا الأمريكية، ودرس كابوتي تاريخَ الأسرة ووسطها الاجتماعي، وأجرى مقابلاتٍ مع المجرمَين المحكوم عليهما بالإعدام، وشَهِد تنفيذَ الحكم فيهما في نهاية الأمر، ثم كتب بعد كلِّ هذا بيانًا بالجريمة وآثارها، أدمج فيه تلك الوقائعَ المدروسة بعناية شديدة، في قصة شائقة لا تختلف في أسلوبها أو بنائها عن أيِّ رواية، وقد كان ذلك الكتاب بمثابةِ بداية لتيارٍ من القصص التسجيلية في العصر الحديث، من أبرزها كُتُب مثل «الراديكالي الأنيق» و«العنصر الأساسي» لتوم وولف، و«جيوش الظلام» و«أغنية الجلاد» لنورمان ميلر، و«قائمة شندلر» لتوماس كنيلي. ومصطلح «الرواية غير الخيالية» هو عنوان بادي

التناقض، وليس عجبًا أن تكون الكتب من هذا النوع مثارَ شك وجدل بالنسبة لهُويَّتها النوعية، أهي أعمال تاريخية، أم صحفية، أم خيالية؟ فكتاب «قائمة شندلر»، على سبيل المثال (المبني على قصة حقيقية مدهشة، عن رجل أعمال ألماني يستخدم موقعَه، بوصفه صاحب شركة تستخدم عُمَّال السُّخرة في بولندا المحتلة من النازيِّين، كيما يُنقذ حياة الكثير من اليهود)، نُشرت بوصفها عملًا غير خيالي في أمريكا، ولكنها فازت بجائزة «بوكر» للرواية في بريطانيا.

وقد بدأ توم وولف حياتَه الأدبية بوصفه صحفيًّا، يُغطي المظاهر الأشد غرابة للثقافة الشعبية الأمريكية، ثم بدأ يُطور مواضيعَه على شكل قصص مطولة، مثل «الراديكالي الأنيق»، وهو وصفُه الفكاهي الماكر لبعض المفكرين التقدميِّين النيويوركيِّين، الذين يرعون لقاءً لجمع المال لحركة «الفهود السوداء». وكان بعضُ الكتَّاب الآخرين يعملون على ذلك النسقِ نفسِه في أمريكا في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، واعتبر وولف نفسَه رئيسًا لحركة أدبية جديدة، دعاها «الصحافة الجديدة»، وهو عنوان مجموعة قِطَع حرَّرها بنفسه عام ١٩٧٣، وقد أعلن في مقدمة ذلك الكتاب أن «الصحافة الجديدة» قد استولَت على المهمة التقليدية للرواية، وهي وصفُ الواقع الاجتماعي المعاصر، بعد أن أهملها الروائيُّون الأدبيون، الذين استحوذَت عليهم الأسطورةُ والحكاية الخرافية والخِدَع الميتاقصصية، لدرجة لا تسمح لهم بملاحظة ما يجري من حولهم (وقد حاول وولف نفسُه فيما بعد، بشيء من النجاح، أن يُعيدَ إحياءَ الرواية الاجتماعية البانورامية في «محرقة الغرور»).

وفي الرواية غير الخيالية، أو الصحافة الجديدة، أو الحقائق القصصية (Faction = facts + fiction)، أو أي اسم نُطلقه عليها، يولِّد التكنيك الروائي إثارةً وتكثيفًا وقوة انفعالية، لا يطمح إليها الإخبار الصحفي أو التاريخ التقليديان؛ بينما الضمان بالنسبة للقارئ بأن القصة «واقعية»، تُعطيها دافعًا لا يمكن لأي قصة أن تُضارعَها تمامًا، على الرغم من أن هذا النوع يمثِّل شكلًا شائعًا من أشكال السرد اليوم؛ فقد كان موجودًا في الواقع منذ زمن طويل تحت مختلف الأقنعة، فالرواية ذاتها بوصفها شكلًا أدبيًّا، قد نشأَت في جانب منها من الصور الصحفية المبكرة، الأوراق المطبوعة، والملزمات، و«اعترافات» المجرمين، وأخبار الكوارث، والمعارك، والأحداث الغريبة، التي كانت تُنشر كلها بوصفها قصصًا حقيقية، على قرَّاء يتلهَّفون عليها ويُصدقونها، على الرغم من أن تلك المنشورات لا بد وأنها كانت تتضمن بعضَ التلفيقات، وقد بدأ دانييل ديفو عملَه كروائي، عن طريق تقليد تلك القصص التسجيلية المزعومة، في أعمال مثل «القول الفصل

بشأن شبح المدعوة مسز فيل» و«يوميات عام الطاعون»، وقبل ظهور الأسلوب التاريخي «العلمي» في أواخر القرن التاسع عشر، كان هناك الكثير من الصلات المتبادلة بين الرواية والتاريخ، فـ «والتر سكوت»، يعتبر نفسَه مؤرخًا بقدر ما هو روائي، وقد كتب كارلايل مؤلفه «الثورة الفرنسية» كروائي أكثر منه مؤرخ حديث.

وقد ميَّز توم وولف في مقدمته لمختارات «الصحافة الجديدة» أربعةَ أساليب تكنيكية استعارَتها من الرواية: (١) سرد القصة عن طريقة مشاهِد بدلًا من تلخيصها؛ (٢) تفضيل الحوار على السرد غير المباشر؛ (٣) تقديم الأحداث من وجهة نظر أحد المشاركين فيها بدلًا من منظور غير شخصي؛ (٤) تضمين تفاصيل عن مظهر الناس وثيابهم وما في حوزتهم وحركاتهم الجسدية ... إلخ، التي تقوم في الرواية الواقعية بدور المؤشر على طبقة الشخصيات وطابعها ومركزها ووسطها الاجتماعي، وقد استخدم كارلايل كلَّ هذه الأدوات في «الثورة الفرنسية» (١٨٣٧)، وأدوات أخرى لم يذكرها وولف، مثل فعل «الحاضر التاريخي» الزمني، وإشراك القارئ بوصفه ساردًا، من أجل خلق الإيهام بأننا نشهد أحداثًا تاريخية أو نسترق السمع إليها.

والقطعة المقتبسة تَصِف فرارَ لويس السادس عشر وماري أنطوانيت وأولادهما في يونيو ١٧٩٢ من قصر التويلري؛ حيث حدَّدَت الجمعية الوطنية إقامتهم، على سبيل الرهائن ضد أيِّ غزوٍ لفرنسا من جيرانها من الدول الملَكية، وقد دبَّر الكونت السويدي فيرسن الهروبَ الليلي، الذي يستخلص منه كارلايل أكبرَ قدر من التشويق السردي. فأولًا (قبل القطعة المقتبسة مباشرة) يقوم بوصف «عربة زجاجية» (أي مستأجرة) عادية، تنتظر في شارع إيشيل بالقرب من التويلري، وبين حين وآخر، يخرج أشخاص غيرُ محددين وملتفون بالثياب من بابٍ للقصر ليس أمامه حرس، ويدلفون إلى تلك العربة. وأحد هؤلاء الأشخاص، كما يمكن أن نُخمن، هو الملك متنكرًا، «يفقد رباط حذائه، وهو يمرُّ أمام أحد الحراس»، وهي أداة لزيادة التشويق مألوفة في قصص المغامرات، ويخلع كارلايل على التشويق صوتًا سرديًّا: «والآن، هل اكتملَت حمولة العربة؟ ليس بعد ...» وفي أثناء ذلك، بدأت الشكوكُ تتردد داخل القصر، مهدِّدةً الخطةَ كلها. ويقوم كارلايل في سلسلة من العبارات السريعة التي تُحدق بالزمن، بتلخيص هذه التطورات، ويُعيد قصتَه ثانيةً إلى الحاضر، «في تلك اللحظة» التي يصل فيها لافاييت قائد الحرس الوطني للتحرِّي عن الأمر، وكان آخر مَن تنتظرهم العربة المستأجرة، هي «ماري أنطوانيت»، وقد أخفَت وجهها وراء قبعة من قبعات الغجر، وتعيَّن عليها أن تُفسح الطريقَ أمام عربة

لافاييت، كيما تمرَّ من تحت القوس، كأنما تُصور مدى الخطر الذي تعرَّضَت له، تقوم بلمس قوائم العجلة بعصًا زخرفيةٍ صغيرة تُدعى خيزرانة، «كان من عادة الحِسان حملها في ذلك الوقت»، ويقوم كارلايل طوال القطعة باستخدام الملابس بطريقة ترضي وولف تمامًا، كيما يوضحَ كلًّا من المركز السامي للأشخاص، ومدى ما يتكبدون لأجل إخفاء ذلك المركز.

وتجهل الملكة وحارسها الخاص جغرافيةَ عاصمة بلدهما، لدرجة أنهما يضلَّان الطريق على الفور، وهي نقطةٌ ساخرة لطيفة تزيد أيضًا من التشويق، وتتمثَّل في سائق العربة، الذي ينتظر «وفؤاده يطير شعاعًا، تنتابه المخاوف، وإن كان عليه أن يُخفيَها بعناية، تحت معطفه الثقيل». وربما كان القارئ قد خمَّن بالفعل أن هذا الشخص هو الكونت فيرسن نفسه، ولكن كارلايل، بتأخيره الكشف عن هُوِيَّته، يُضيف مزيدًا من الأسرار إلى الخلطة القصصية، ووجهة النظر الرئيسية المستخدمة في الفقرة الثانية هي وجهة نظر فيرسن، فهو الذي يهتف «يا لَرحمة السماء!» بصوت خفيض أو في داخليَّتِه، حين تظهر «ماري أنطوانيت» آخِر الأمر، والأثر الذي يهدف إليه هذا الأسلوبُ السردي، هو بالطبع أن يجعل القارئَ يشعر بالتوحُّد مع محنة الأسرة الملكية الهاربة، وربما ويُظهِر المشهدُ بالفعل تعاطفَ كارلايل شعوريًّا معها، على الرغم من أنه في الكتاب ككل، يصوِّر الثورة بوصفها ربةَ الانتقام الذي جلبه «النظام القديم» على نفسه بأعماله.

وقد غَرِق كارلايل في وثائق الثورة الفرنسية كما لو أنه مؤرخ، وبعد ذلك أخذ يُعيد تركيبَ هذا الكوم من البيانات، ويضعها في قالب روائي، كما يفعل أيُّ روائي يكتب عن الأخلاق والعادات، ولا عجب أن كان «تشارلز ديكنز» مفتتنًا بالكتاب ويحمله معه أنَّى ذهب عند نشرِه لأول مرَّة، وليست «قصة مدينتين» وحدها، هي المدينة للمثال الذي خطَّه هذا الكتاب، ولكن أيضًا كل روايات ديكنز البانورامية عن المجتمع الإنجليزي. ولا أدري إذا كانت كلُّ التفاصيل الواردة في القطعة المقتبسة لها مصدرٌ يوثِّقها، بَيْد أن حركة ماري أنطوانيت بخيزرانتها أمرٌ شديد التحديد، لدرجة أنني لا أعتقد أن كارلايل يُخاطر باختلاقه، رغم أنه لا يذكر مصدرًا له، أما فكرة اختيار اتخاذ الكونت فيرسن شخصيةَ سائق عربة مستأجرة، عن طريق محادثة مع سائق آخر حقيقي، فهي أكثر مدعاةً للشك، لأنها تزيد من عناصر التشويق على نحوٍ مناسب، وربما كان كارلايل يتوقَّع مثل هذا التشكيك، فهو قد أورد مصدرَين لتلك الواقعة في الحاشية؛ ذلك أن هذا النوع من الكتابة، يعتمد على المقولة القديمة التي تقول إن الواقع أغرب من الخيال.

الفصل السادس والأربعون

الميتاقصة (القصة عن القصة)

مُحْدَودبون، نساء سمينات، حمقى — كان من الصعب احتمالُ ألَّا يستطيعَ المرء أن يختار ما يكون عليه، في الأفلام، كان يمكنه أن يتعرف على فتاة جميلة في مدينة الملاهي، ويهربان من أخطار حقيقية بفارق ثانية واحدة، وكان قال وفعل ما يجب قولُه وفعلُه، وهي أيضًا في النهاية يُصبحان عاشقَين؛ وما سيتبادلانه من حديث سيُصبح حوارًا مثاليًّا؛ كان على راحته تمامًا، فهي لم تكن تحبُّه فحسب، بل كانت تُؤمن أنه رائع؛ وهي تبقى ساهرةً على سريرها تفكر فيه، بدلًا من العكس — تفكر في الطريقة التي يتغيَّر بها وجهُه حسب ما يسمح به النور الواقع عليه، وكيف كان يقف وماذا قال بالضبط — ومع ذلك فكلُّ هذا لن يُشكِّل إلَّا حدثًا واحدًا في حياته الرائعة من بين أحداث أخرى، ليست «نقطة تحول» على الإطلاق، ما حدث في سقيفة الأدوات ليس بشيء. إنه يكره أبوَيه، بل يزدريهما! وأحد أسباب عدم كتابة قصة عن المفقود في مدينة الملاهي هو أنه إما أن الجميعَ يشعرون بنفس ما يشعر به أمبروز، وفي هذه الحالة لا يستحق الأمر الكتابة عنه، أو أن الشخص الطبيعي لا يشعر بمثل هذا الشعور، وفي هذه الحالة يكون أمبروز شخصًا غيرَ طبيعي «هل هناك شيء أكثر إرهاقًا، في القصص، من مشاكل مراهق حساس؟» وكل شيء طويل جدًّا ويتشتَّت في كلِّ الأنحاء، كأنما هو المؤلف، فكما يعرف المرء منذ القراءة الأولى، يمكن للنهاية أن تكون على مرمى حجر، وربما «لم يكن مستحيلًا» أن تكون قريبة مرات عديدة، ومن ناحية أخرى، من الجائز أنه لم يكن قد تعدَّى مجرد البداية، وما زال أمامه كلُّ شيء، وهو ما كان فكرة يصعب احتمالها.

جون بارث: ضائع في مدينة الملاهي (١٩٦٨)

الميتاقصة هي قصة عن القصة: روايات وقصص تلفتُ الانتباهَ إلى وضْعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها، والنموذج الأعلى لكل الروايات الميتاقصصية، هو كتاب «تريسترام شاندي»، الذي تمثِّل فيه الحواراتُ التي يُجريها الراوي مع قرَّائه المتخيلين، واحدة من الطرق العديدة التي يُبرِز فيها المؤلف لورانس ستيرن، الهُوَّةَ التي تفصل الفنَّ عن الحياة، تلك الهُوَّة التي تسعى الواقعيةُ التقليدية إلى إخفائها. فالميتاقصة إذن، ليست اختراعًا حديثًا، بل هي أسلوب يجده الكثيرُ من الكتَّاب المعاصرين جذابًا بصفة خاصة، وهم الذين يثقل عليهم إحساسهم بمَن سبقهم من الأدباء، ويجثم عليهم الخوف من أن يكون أيُّ شيء يقولونه قد قيل من قبل، وتحكم عليهم أجواءُ الثقافة الحديثة بالقلق وعدم الراحة.

ويظهر خطاب الميتاقصة أكثر ما يظهر في أعمال الروائيِّين الإنجليز، في صورة «تعليقات جانبية» في روايات تركِّز أساسًا على المهمة الروائية التقليدية لوصف الشخصية والحدث، وتلك القطع الجانبية تسلِّم بزيف تقاليد الواقعية، حتى وهي تستخدم تلك التقاليد ذاتها؛ وهي تُجرد المنتقدين من سلاحهم باستباق الانتقاد؛ وهي تتملَّق القارئ بمعاملته كنظير على المستوى الفكري، وله من الدراية والخبرة، ما لا يجعله يتهيَّب الاعتراف بأن العمل القصصي بناءٌ لفظي، أكثر منه شريحة من الحياة. وفيما يلي، مثلًا، بداية الفصل الثالث من رواية مارجريت درابل «ممالك الذهب»، بعد وصفٍ طويل، واقعي ودقيق، لحفل عشاء في الضواحي تُقيمه إحدى بطلتَيها الأكثر شعورًا بالكبت:

ويكفي هذا الآن بالنسبة لجانيت بيرد. ويمكنك أن تقول بحق:

إن ذلك أكثر من الكفاية، فحياتها بطيئة، أكثر بطئًا من الطريق التي أصفها بها، وحفلتها بدَت لها أطول مما يجب، كما بدَت لك تمامًا، أما حياة «فرانسس ونجيت» فهي تتحرك بسرعة أكبر (رغم أنها بدأَت بطيئةً نوعًا ما، في هذه الصفحات، خطأ تكتيكي، ربما، وقد خطرَت لي مرارًا فكرةُ تصويرها في القصة أكثر انطلاقًا وجنونًا، بَيْد أن الأسباب التي تقف ضد مثل تلك البداية كانت في النهاية أقوى من الأسباب التي تُحبذها).

على الرغم من أن رواية مارجريت درابل، تختلف كليةً في نغمتها وموضوعها عن رواية تريسترام شاندي؛ فنحن نجد هنا أصداء منها في الخطاب الاعتذاري الكوميدي إلى القارئ، وإبراز مشاكل البناء القصصي، خاصة فيما يتعلق بموضوع «المدة الزمنية» (انظر الفصل الحادي والأربعين)، بَيْد أن هذه الاعترافات، لا تحدث بالكثرة التي تُشيع بها الاضطراب في مشروع الرواية بصورة جوهرية، وهو دراسة وضع المرأة المتعلمة في المجتمع الحديث، في قصة خيالية تكون تفصيلية ومقنعة ومرضية حسب النسق التقليدي.

وبالنسبة لعدد من الكتَّاب الحديثين الآخرين، ومعظمهم غير بريطانيِّين — ويخطر على البال الأرجنتيني بورخيس، والإيطالي كالفينو، والأمريكي جون بارث، رغم أن جون فاولز ينتمي أيضًا لهذه المجموعة، لا يمثِّل الخطاب الميتاقصصي مجالًا للهرب أو التخفِّي يمكن عن طريقه للكاتب أن يفرَّ من قيود الواقعية التقليدية؛ بل بالأحرى مجالًا أساسيًّا للتفكير ومصدرًا للإلهام. وقد كتب جون بارث ذات مرة مقالًا مهمًّا عنوانه «أدب الاستنزاف»، أشار إلى الميتاقصة، دون أن يذكر الكلمة بالفعل، بوصفها الوسيلة التي يقوم الفنان عن طريقها «بتحويل ما يعتبره الحقائق الأسمى لعصرنا إلى مادة وأساليب لعمله» وهناك بالطبع أصواتٌ منشقَّة على ذلك الاتجاه، مثل توم وولف (انظر الفصل السابق)، الذي يرى أن تلك الكتابة علامة على ثقافة أدبية نرجسية متدهورة. «قصة أخرى عن كاتب يكتب قصة! انتكاس آخر بلا حدود! مَن ذا الذي لا يفضِّل الفنَّ الذي يقلد على الأقل شيئًا غير عمليته ذاتها؟» بَيْد أن تلك الشكوى جاءت من لدن بارث نفسه في قصة «قصة حياة»، إحدى قِطَع مجموعته «ضائع في مدينة الملاهي». وكُتَّاب الميتاقصة لديهم عادةً خفيَّة تتمثل في إدراج النقد المحتمل في نصوصهم ويعملون بذلك على تحويله إلى خيال قصصي، وهم يحبُّون أيضًا أن يقوِّضوا مصداقيةَ القصص الأكثر تقليدية، عن طريق المحاكاة التهكمية.

والقصة التي أعطَت عنوان «ضائع في مدينة الملاهي» تُصوِّر محاولةَ بارث كتابةَ قصة عن أسرة تزور مدينة «أتلانتك سيتي» في الأربعينيات، والشخصية الرئيسية فيها هو المراهق أمبروز، الذي يُرافق أبوَيه وأخاه بيتر وعمَّه كارل، وماجدة، رفيقة طفولته التي وصلَت الآن إلى سنِّ المراهقة مثله، وأصبحت بذلك موضعَ اهتمام جنسي. (ويتذكر أمبروز بحنين لعبةً كانا يلعبانها قبل البلوغ هي لعبة السادة والعبيد، قادَته خلالها ماجدة إلى سقيفة الأدوات ثم «اشترت منه العفو مقابل ثمن مثير للدهشة حدَّدَته هي بنفسها»)، وهي بصفة أساسية قصة عن حنين المراهقين إلى الحرية وتحقيق الذات، حاشية «مستنزفة» للتقليد العظيم لرواية السيرة الذاتية عن الصبي الذي سينمو ليُصبح كاتبًا، مثل رواية «صورة الفنان في شبابه» ورواية «أبناء وعشاق». وتعمل القصة على الوصول إلى ذروتها في البيت السحري في مدينة الملاهي، حيث يتوه أمبروز فيه، في ظروف ونتائج لا يستطيع المؤلف أن يحسمها أبدًا.

وفي القطعة المقتبسة هنا، يُوضع السرد القصصي التقليدي موضعَ الشك على نحوٍ بارع مرتين؛ فأولًا، يتم تقديمُ حنين أمبروز الرومانسي عن طريق محاكاة تهكمية

لفانتازيات هوليوود في تحقيق الأحلام: «في الأفلام، وكان يمكنه أن يتعرف على فتاة جميلة في مدينة الملاهي، ويهربان من أخطار حقيقية بفارق ثانية واحدة، كان قال وفعل ما يجب قوله وفِعله؛ وهي أيضًا؛ وفي النهاية يُصبحان عاشقَين؛ وما سيتبادلانه من حديث سيُصبح حوارًا مثاليًّا». ومن الواضح أن هذا فنٌّ رديء، في حين يبدو تصويرُ وجودِ أمبروز الواقعي بشعوره بالغربة والقيود والإحباط، تصويرًا أصيلًا حقيقيًّا يقف على طرفَي نقيض من التصوير السابق. ولكن، بعد كلِّ ذلك، يتزعزع ذلك التصويرُ بحركة ميتاقصصية أصيلة، ما دعاه «إرفنج جوفمان» «تحطيم الإطار»، وهو أثر تُصوره أيضًا المقطوعة المقتبسة من رواية «مارجريت درابل»؛ إذ يتدخل صوتُ المؤلف فجأةً ليُعلِّق قائلًا إن وضع أمبروز هو إمَّا مألوف جدًّا أو منحرف جدًّا إلى حدٍّ لا يستحق معه وصفه، وهو ما يعادل أن يلتفت ممثلٌ في أحد الأفلام إلى الكاميرا فجأةً ويقول: «إن هذا سيناريو رديء»، وعلى مثال ما يحدث في رواية «تريسترام شاندي»، يُسمع صوت ناقد يتصيَّد الأخطاء، يهاجم العمل كلَّه قائلًا: «هل هناك شيء أكثر إرهاقًا، في القصص، من مشاكل مراهق حساس؟» فالمؤلف يبدو وكأنه يفقد إيمانه فجأةً بقصته ذاتها، ولا يستطيع حتى أن يستجمعَ طاقته ليُنهيَ الجملة التي يعترف بأنها أطول من اللازم ومُشتَّتة في كل الأنحاء.

وبالطبع، كثيرًا ما يفقد الكتَّاب إيمانَهم بما يكتبون، ولكنهم عادةً لا يعترفون بذلك في النص؛ إذ إن القيام بذلك هو تسليم بالفشل، ولكنه ينطوي أيضًا على بيان بأن هذا الفشل هو أكثر أهمية وأكثر صدقًا من «النجاح» التقليدي؛ فكورت فونجيت، يبدأ روايته «المذبح رقم خمسة»، وهي رواية بارزة من الروايات التي تبيِّن الآثارَ الباهرة لعملية تحطيم الإطار، وكذلك لاستخدامها المبتكر للانتقال الزمني (انظر الفصل السادس عشر)، باعتراف: «لكَم أكره أن أُخبرَك كم كلَّفني هذا الكتابُ اللعين من نقود وقلق ووقت». وهو يَصِف في الفصل الأول صعوبةَ الكتابة عن حدث مثل تدمير درسدن، ويقول، مخاطبًا الرجل الذي أمر بذلك التدمير، «إن الأمر قصير ومتشابك ومضطرب يا سام، لأنه ليس هناك من شيء ذكي يُقال عن مذبحة»؛ ذلك أن العودة إلى تذكُّر التجربة الشخصية التي بُنيت عليها، كانت من الفظاعة والألم إلى درجة أن فوينجت كان يُقارنها بمصير زوجة لوط في العهد القديم، التي غلبَت عليها طبيعتُها البشرية، فالتفتَت إلى الوراء عند تدمير سدوم وعمُّورة، فعُوقبَت بأن تحوَّلَت إلى عمود من الملح:

«لقد أنهيتُ كتابي عن الحرب الآن. وكتابي القادم سيكون فكاهيًّا.

هذا الكتاب فاشل، وكان لا بد أن يكون فاشلًا؛ فقد كتبَه عمود من الملح».

وفي الواقع، بدلًا من أن تكون رواية «المذبح رقم خمسة» فاشلة، فهي رائعة فوينجت، وإحدى الروايات الخالدات في الإنجليزية في فترة ما بعد الحرب.

الفصل السابع والأربعون

غير المألوف

كان الصراع قصيرًا، كنت محمومًا تنتابني كلُّ أنواع الهياج الضاري، وشعرتُ بأن ذراعًا واحدةً مني فيها من الحيوية والقوة ما لدى الجمهور الغفير، وما هي إلَّا عدَّة ثوانٍ حتى دفعتُه بمحض قوتي إلى الجدار، وبهذا وضعتُه تحت رحمتي، فدفعتُ سيفي بضراوةٍ وحشية مراتٍ ومرات في صدره.

وفي تلك اللحظة، كان أحدهم يحاول فتحَ الباب، فاندفعتُ على وجه السرعة لأمنع أيَّ أحد من الدخول، ثم عدتُ من فوري إلى عدوي المحتضَر. ولكن، أي لغة إنسانية يمكن أن تُصور تصويرًا مناسبًا تلك الدهشة، ذلك الرعب الذي تملَّكني إزاء المشهد الذي كنت أراه؟ لقد كانت اللحظة الخاطفة التي أَشَحْتُ بها عيني كافية لأن تُحدث، على ما يبدو، تغييرًا ماديًّا في الأوضاع السائدة في الطرف الأقصى من الحجرة؛ ذلك أن ثَمة مرآة كبيرة — فذلك ما بدا لي أولًا في غمرة اضطرابي — كانت منصوبةً هناك حيث لم تكن قبل ذلك؛ وحين اتجهَت إليها في غاية من الرعب، تقدَّمَت لملاقاتي صورتي أنا، ولكن بملامح شاحبة ومغطَّاة بالدماء، وهي تترنَّح وتتمايل.

أقول، هذا ما كان يبدو، ولكنه ليس صحيحًا. كان ذلك عدوي، كان «ويلسون»، الذي وقف آنذاك أمامي في غمرة آلامه، وكان قناعُه ووشاحه هناك حيث ألقى بهما، على الأرض، ولم يكن هناك خيطٌ واحد من ملابسه، ولا خطٌّ واحدٌ من سيماء وجهه الملحوظ المتفرد، حتى في أوصافه الذاتية المطلقة، يختلف عن ملابسي وعن سماتي.

إدجار آلان بو: وليام ويلسون (١٨٣٩)

اقترح الناقد البنيوي الفرنسي (ذو الأصل البلغاري) تسفيتان تودوروف، تقسيمَ القصص ذات المواضيع الخارقة للطبيعة إلى ثلاث فئات: المذهل؛ حيث لا يمكن تفسير الظاهرة الخارقة للطبيعة تفسيرًا عقلانيًّا؛ وغير المألوف، حيث في الإمكان تفسيرها؛ والغريب، حيث تتردد القصة دون حسم، بين تفسير طبيعي وآخر خارق للطبيعة.

ويمكن أن نجدَ مثالَ القصة الغريبة بذلك المعنى، في رواية الأشباح الشهيرة «دورة اللولب» لهنري جيمس. وهي تحكي عن شابة تُعيَّن مربِّية لطفلَين يتيمَين في منزل ريفي منعزل، وترى شبحَين يُشبهان فيما يبدو، مربية سابقة للطفلين والخادم الشرير الذي أغواها، وهما الآن ميِّتان، وهي مقتنعة أن تلكما الروحَين الشريرَين، يؤثِّران في الطفلَين اللذين ترعاهما، فتسعى إلى تخليصهما منهما. وفي ذروة القصة، تُصارع المربية شبحَ الرجل للاستحواذ على روح «مايلز»، ويموت الصبي: «لقد توقَّف قلبُه الصغير غير المسوس»، ويمكن قراءة القصة (التي تَسْردها المربية)، وقد جرى ذلك بالفعل، بطريقتَين مختلفتَين، تتمشيان مع وصفي تودوروف «المذهل» و«غير المألوف»؛ فإما أن يكون الشبحان «حقيقيَّين»، والمربية تُباشر صراعًا بطوليًّا ضد شرٍّ خارق للطبيعة، أو أنهما إسقاط لاضطراباتها العصبية وإحباطاتها الجنسية، تُخيف بهما الصبي الصغير الذي تُشرف عليه، حتى تدفعَ به إلى الموت. وقد حاول النقَّاد عبثًا إثباتَ صحة أحد هذين التفسيرين. وأهم صفة في تلك القصة هي أنَّ أيَّ شيء فيها قابلٌ لأحد التفسيرين، وبهذا يجعلها مستغلقة أمام القرَّاء المستريبين.

وتقسيم تودوروف النوعي، دافعٌ مفيدٌ للتفكير في الموضوع، رغم أن تسمياته في الأصل الفرنسي (le merveilleux, l’etrange, le fantastique) مربكة عند ترجمتها إلى الإنجليزية؛ حيث «الغريب» عادةً يُضاد «الواقعي»، و«غير المألوف» يبدو اصطلاحًا أكثر ملاءمة لوصف قصة مثل «دورة اللولب». وبوسع المرء أيضًا التلاعب بتطبيقات تلك المسميات، وتودوروف نفسُه مضطرٌّ إلى التسليم بوجود أعمال تقع ما بين اصطلاحَين، ويجب تسميتها على هذا الأساس، مثل «غريب – غير مألوف» أو «غريب – مذهل». وقصة إدجار آلان بو «وليام ويلسون» من هذا النوع، على الرغم من أن تودوروف يعتبرها «أليجوري» أو أمثولة عن ضمير قلِق، وعلى هذا، فهي تقع في نطاق «غير المألوف» حسب شروطه، فهي تتضمن أيضًا عناصر غموض، يراها جوهرية بالنسبة للغريب.

و«وليام ويلسون» قصةٌ من قصص «القرين»، والراوي الذي أخذَت القصةُ اسمَه، والذي يعترف منذ البداية بتحلُّله الأخلاقي، يَصِف أولَ مدرسة داخلية التحق بها بأنها

بناءٌ عتيق غريب، من الصعب فيه للمرء في أيِّ وقت أن يعرف في أيِّ طابق هو (والتورية هنا مقصودة بالتأكيد [التورية في استخدام كلمة story التي تَعني كلًّا من «طابق» و«قصة»])، ويجد هناك منافسًا له يحمل الاسمَ نفسه، والتحق بالمدرسة في اليوم نفسه، ووُلِد في اليوم نفسه، ويُشبه الراوي شبهًا غريبًا، استغلَّه ذلك الشخص، كيما يقلِّد سلوكَ الراوي تقليدًا ساخرًا، وكان الشيء الوحيد الذي يختلف فيه ذلك الشخص عن الراوي، هو عدم استطاعته الكلامَ إلَّا همسًا.

ويُتمُّ ويلسون دراستَه الثانوية ويلتحق بكلية إيتون، ثم بجامعة أكسفورد، وينغمس أكثرَ فأكثر في فساده الأخلاقي، وكلما ارتكب عملًا شائنًا بصورة خاصة، يخرج له دائمًا رجلٌ يرتدي ملابسه ويغطِّي وجهه، ويهمس باسم «وليام ويلسون» نبرة لا تُخطئها أُذُن، ويفرُّ ويلسون إلى خارج البلاد، بعد أن يكشف قرينُه قيامَه بالغش في لعب الورق، ولكن القرين يتبعه أينما ذهب. «ومرة وراء أخرى، أتواصل سرًّا مع روحي فأسألها: مَن هو؟ من أين أتى؟ وما غرضه؟» وكان ويلسون في فينيسيا على وشك الذهاب إلى موعد غرامي مع سيدة متزوجة، حين شعر «بيدٍ خفيفة تلمس كتفَه، وسَمِع في أُذُنه ذلك الهمس اللعين الخفيض الذي يعرفه تمامَ المعرفة».

وتثور ثائرةُ ويلسون فيهاجم مَن يعذِّبه بسيفه.

ومن الواضح أنه يمكن تفسير القرين بأنه من هلوسات ويلسون، وأنه يجسِّد ضميرَه أو الجانب الحسن فيه، وهناك إشارات عديدة في النص تشجِّع ذلك التفسير؛ فمثلًا، يقول ويلسون، إن قرينه التلميذ في المدرسة يتمتع «بحسٍّ أخلاقي … أشد رهافةً من حسِّه هو»؛ وليس من أحد سوى ويلسون يُدرك مدى التشابه الجسماني بينه وبين قرينه، بَيْد أن القصة لم تكن لتحوزَ قوتها الاستحواذية والإلماحية، لو لم تخلع على هذه الظاهرة غير المألوفة، جوانبَ محددة تبعث على التصديق، وذروة القصة بالذات تدل على براعة فنية في إشارتها المبهمة للمرآة. ففي وسعنا، من ناحية عقلانية، أن نفترَض أن ويلسون، في هذيان الذنب وكراهية النفس، قد خلط بين صورته في المرآة وبين قرينه، فهاجم الصورة وبترَ أعضاء جسده بذلك، ولكن، من وجهة نظر ويلسون، يبدو أن ما حدث هو عكس هذا، وأن ما ظنه في البداية صورته في المرآة، يصبح شخصية قرينه الذي يُحتضَر وتنزف الدماء منه.

وتستخدم حكايات غير المألوف الكلاسيكية الراوي بصيغة «أنا»، وتُقلد خطاب الأشكال الوثائقية، كالاعترافات والرسائل والشهادات القضائية، كيما تخلعَ على الأحداث

مصداقيةً أكبر (قارن رواية ماري شلي «فرانكنشتاين» ورواية روبرت لويس ستيفنسون «دكتور جيكل ومستر هايد»). ويعمد الراوي إلى الكتابة بأسلوب «أدبي» تقليدي يمكن أن يبدوَ، في سياق آخر، مكتظًّا بالكليشيهات على نحوٍ مزعج: ومثال ذلك عبارات «الهياج الضاري» و«ما لدى الجمهور الغفير» و«بمحض قوتي» و«بضراوة وحشية»، وكلُّها في الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة. وكل تقاليد روايات «الرعب القوطي» الذي ينتمي إليها إدجار آلان بو، والتي أضاف إليها زخمًا قويًّا بأعماله، مليئة بالكتابات السيئة-الحسنة من هذا النوع. وتضمن البلاغة المتوقعة، وافتقارها للأصالة، صدق الراوي، وتجعل تجربتَه غير المألوفة أكثرَ مدعاة للتصديق.

الفصل الثامن والأربعون

البناء السردي

اليد

وصفعتُ ابني الصغير. كان غضبي قويًّا كالعدالة، ثم اكتشفتُ أنني لا أشعر بأن شيئًا في يدي؛ قلت: «اسمع، أريد أن أشرحَ لك التعقيدات التي ينطوي عليها هذا الأمر». تكلمتُ بكل جديَّة وحذر، كما يفعل عادة الآباء، وسأل حين انتهيتُ من كلامي إذا كنت أريد أن يغفرَ لي. قلت أجل. فقال لا. كما يحدث في لعبة الورق.

على ما يُرام

قالت: «لا تهمني التنويعات. ولكني أشعر أن هذا خطأ.» قلتُ: «إنه يبدو لي على ما يُرام.» قالت: «إنك ترى الخطأ صوابًا.» قلت: «لم أَقُل إنه صواب، بل قلت على ما يُرام.» قالت: «يا لَه من فرق كبير!» قلت: «أجل، إنني أنتقد كثيرًا. وذهني لا يتوقف لحظة. إني أرى الخطأ في كل شيء. ومعياري هو المتعة، فبالنسبة لي، إنه شيء على ما يُرام.» قالت: «إنه شيءٌ كريهٌ بالنسبة لي.» قلت: «ماذا تحبين إذن؟» قالت: «لا أحب أن أحب، لا يهمني أن أتفوقَ على أحاسيسي، لن أعيشَ بالقدر الذي يكون فيه كلُّ شيء على ما يُرام.»

ماما

قلت: «ماما، أتعرفين ما حدث؟» قالت: «آه، يا إلهي!»

ليوناردو مايكلز: لو استطعت لأنقذتهم (١٩٧٥)

يُشبه بناءُ القصة إطارَ العوارض التي تُمسك المباني الحديثة الشاهقة الارتفاع، فأنت لا تراها، ولكنها تُحدِّد شكلَ المبنى وطابعَه. ومع ذلك، فإن أثرَ البناء الروائي يبين، لا في المكان بل عبر الزمان، وعادةً ما يكون زمانًا طويلًا؛ فرواية فيلدنج «توم جونز»، مثلًا، التي قال عنها كولردج إن حبكتَها أحدُ أعظم ثلاث حبكات في عالم الأدب (والاثنتان الأخريان هما من الفن المسرحي، أوديب ملكًا، والكيميائي لبن جونسون)، يبلغ عددُ صفحاتها ٩٠٠ صفحة في طبعة بنجوين، وكما ذكرتُ سابقًا (الفصل السادس والثلاثون)، يبلغ عددُ فصولها ١٩٨ فصلًا موزَّعة على ١٨ كتابًا، السنة الأولى منها تقع أحداثُها في الريف، والسنة التالية على الطريق، والسنة الأخيرة في لندن. وفي منتصف الرواية بالضبط، ينزل معظمُ شخصيات الرواية الرئيسيِّين في الخان نفسه، وإنما دون أن يلتقوا في مجموعاتٍ معيَّنة كان يمكن أن تعجلَ بإنهاء الرواية، والرواية مشحونة بالمفاجآت والألغاز والتشويق، وتنتهي النهاية الكلاسيكية، من انعكاس الأوضاع والاكتشافات.

ومن المستحيل تصويرُ عملِ مثل هذه الحبكة المعقدة باقتباس قصير، بَيْد أن عملَ الكاتب الأمريكي «ليونارد مايكلز»، الذي يكتب بعضًا من أقصر القصص القصيرة التي عرفتُها، يسمح لنا أن ندرسَ العملية في منظورها الأصغر، ولقد احتلتُ بعضَ الشيء على اختيار القِطَع الواردة هنا؛ لأنه لم يكن يُقصد بها أن تَرِد هكذا وحدها، وإنما في مجموعة من قصار القصص، يجمع بينها عنوان «الأكل خارج المنزل»، ويربط بين بعضها البعض الارتباط بنفس الشخصية أو الشخصيات. فـ «ماما»، مثلًا، هي واحدة من سلسلة من القصص الحوارية، تدور حول الراوي وأمِّه. والسلسلة بكاملها شيءٌ أكثر من تلخيص أجزائها؛ ومع ذلك، فكلُّ جزء منها قصة قائمة بذاتها، ولها عنوانها. ومغزى قصة «ماما»، حتى خارج سياقها، واضحٌ تمامًا: الأم اليهودية تتوقع أسوأ الأمور دائمًا. وربما كان ذلك النصُّ يتأرجح بين القصة والنكتة، بَيْد أنه ليس هناك غموضٌ في نوعية قصة «اليد»، التي تتفق مع الفكرة الكلاسيكية للوحدة القصصية، فهي تتضمن بدايةً ووسطًا ونهاية، كما حددها أرسطو: البداية هي التي لا تتطلب شيئًا سابقًا لها، والنهاية التي لا تتطلب شيئًا يتبعها، والوسط الذي يحتاج إلى شيء قبله وشيء بعده على السواء.

وتتألف بداية «اليد» من الثلاث جمل الأولى منها، التي تَصِف عقابَ الراوي لابنه، ونحن لسنا بحاجة إلى أن نعرف السبب الذي أدَّى إلى ذلك العقاب. والجملة الأولى: «صفعتُ ابني الصغير» تُصور سياقًا منزليًّا مألوفًا، ويتم التركيزُ كلُّه على عواطف الراوي: «كان غضبي قويًّا كالعدالة». وهذه العبارة الأخيرة الخالية من الأفعال تبدو نوعًا من الخاطرة اللاحقة، تُبرر تفريجَ التوتر، ممارسة السلطة.

ويَصِف وسطُ القصة وَهَنَ ثقةِ الراوي في أحقيَّته فيما فعل، ومحاولته تبريرَ سلوكِه لابنه، وهناك أولَ الأمر نوعٌ من أعراض أسباب نفسية خفية: «ثم اكتشفتُ أنني لا أشعر بأيِّ شيء في يدي». واليدُ هي مجازٌ مرسل واستعارة على السواء، تُشير إلى الأب «عديم الإحساس». قلت: «اسمع، أريد أن أشرحَ لك التعقيداتِ التي ينطوي عليها هذا الأمر.» ومن الناحية البنائية، تدور القصةُ كلُّها حول محور هذا السطر، وهو الكلام المباشر الوحيد فيها. وهذا، من ناحية الشكل، في صالح الراوي؛ لأن الكلام المباشر ينقل دائمًا إحساسًا أقوى بحضور المتكلم، أكثر من الكلام غير المباشر. ولكن استخدام كلمة «التعقيدات»، التي تَرِد عادةً في محادثات الكبار لمخاطبةِ صبيٍّ صغير، تفضح حقيقةَ شعورِ الراوي. فرغم قلقِه البادي للتواصل مع ابنِه («تكلمتُ بكلِّ جديَّة وحذر، كما يفعل الآباء عادةً»)، فهو يُصارع ضميرَه الذاتي.

وتتضمن النهايةُ مثالًا طيِّبًا لانعكاسٍ مضاعف للأوضاع. فأولًا، يُثبت الصبي الصغير أن له بصيرةً نافذة عن حالة أبيه الذهنية، «وسأل حين انتهيتُ من كلامي إذا كنت أريد أن يغفر لي.» وثانيًا، تنعكس علاقاتُ القوة بين الأب والابن: «قلت أجل، فقال لا.» ويُحاكي اتساقُ هاتين العبارتَين اتساقَ الحبكة. وتعليق الراوي «كما يحدث في لعبة الورق» اعترافٌ أسيف بالهزيمة.

وقد عرَّف الحبكةَ تلميذٌ حديث لأرسطو (ر. س. كرين) بأنها «عمليةُ تغيير حتى نهايتها». ومع ذلك، فقد تجنَّب عددٌ كبير من القصص الحديث ذلك النوعَ من الانتهاء الذي تُوحي به عبارة «حتى نهايتها»، وركَّز على حالات الوجود التي يطرأ عليها أقلُّ قدر من التغيير. وقصة «على ما يُرام» مثال على ذلك؛ فبناؤها القصصي أكثرُ إبهامًا من «اليد» – أقل وضوحًا، أصعب في متابعته، والفروق بين البداية والوسط والنهاية، أقل تأكيدًا. وهي تستخدم صورًا من التكنيك، سبق أن ناقشتُها في فصلي «البقاء على السطح» و«التضمين»، وتتألف كلُّها تقريبًا من حوار، وتَحْجب أيَّ معلومات عن الأفكار والدوافع الخاصة للشخصيات، ونحن نستنتج أن البطلَين يمارسان نوعًا غير تقليدي من مطارحة الغرام، بَيْد أنه من المستحيل بل ومن غير الضروري أن نعرف ما هو بالضبط. وربما تتألف البداية من تعبير المرأة عن عدم ارتياحها؛ والوسط، من تبرير الراوي لذاته، وتكرار إعراب المرأة عن استيائها (إنها شيء كريه بالنسبة لي)؛ والنهاية، من رفضها أن تقوم بلعبة الاستكشاف الجنسي. بَيْد أن القصة تفتقر إلى التحرك الواثق تجاه اكتشاف لحظة الصدق للراوي، التي في قصة «اليد»، فليس واضحًا لماذا يسرد لنا الراوي قصتَه هذه، فهو

يُنبئنا بتوبيخ المرأة القاسي له دون تعليق. وفي حين أن قصة «اليد» مفهومة، يتعيَّن علينا أن نُعيد قراءة «على ما يُرام» عدة مرات، وأن نُردد الحوارَ مرارًا في أذهاننا، حتى نخرجَ منها بمعنى. (قالت: «لا أحب أن أحب ... لن أعيش بالقدر الذي يكون فيه كلُّ شيء على ما يُرام»). والنص يدور فيما يبدو حول عدمِ وجودِ حلٍّ، أكثر منه عن اكتشاف، وترجع وحدتُه إلى أصدائه اللفظية الداخلية، خاصة عبارة «على ما يُرام» التي يُبرزها العنوان، أكثر منه إلى بنائه القصصي، وفي هذا الشأن، يعرض النص نفسه كنوعٍ من القصيدة النثرية، إما هذا، أو كشذرة مغرية من قصة أطول.

الفصل التاسع والأربعون

التردد (Aporia)

أين الآن؟ مَن الآن؟ متى الآن؟ دوِّن سؤالي عن ذلك. أقول أنا. دون أن أصدق. أسئلة، افتراضات سمِّها كذلك، تقدَّم إلى الأمام، أتدعو ذلك تقدُّمًا، أتدعو ذلك إلى الأمام؟ هل يكون الأمر أنني يومًا ما قد بدأت أول خطوة فبقيتُ في الداخل، في الداخل أين؟ بدلًا من الخروج كما تعودت في الماضي لقضاء نهار وليلة في أبعد مكان ممكن، ولم يكن رغم ذلك بعيدًا، ربما يكون الأمر قد بدأ هكذا، لن أطرحَ على نفسي أسئلةً أخرى، تظنُّ أنك تستريح فحسب، حتى يكون بوسعك أن تتصرفَ على أفضل وجه في الوقت المناسب، أو لغير سبب على الإطلاق، وسرعان ما تجد أنك قد أصبحتَ عاجزًا عن القيام بأي شيء مرة أخرى. لا يهمُّ كيف حدث ذلك. ذلك، تقول ذلك، دون أن تعرف عمَّا تتكلم. ربما أكون قد أذعنتُ آخر الأمر لشيء مما مضى. ولكني لم أفعل شيئًا. يبدو أنني أتكلم، ولكنه ليس أنا، عن نفسي، ولكن ليس عن نفسي، هذه الملاحظات القليلة مجرد بداية. ماذا أفعل، ماذا سأفعل، ماذا يجب أن أفعل، في موقفي، كيف أواصل الطريق؟ عن طريق التردد الخالص المجرد؟ أم عن طريق عبارات إثبات وعبارات نفي تنقض معناها حين النطق بها، أو إن عاجلًا أو آجلًا؟ هذا كلام عام. لا بُدَّ أن يكون هناك طرقٌ أخرى. وإلَّا كان الأمر ميئوسًا منه تمامًا، ولكن الأمر ميئوس منه تمامًا، ويجب أن أقول قبل أن أمضيَ قُدُمًا أبعد من ذلك، إنني أذكر التردد دون أن أعرف ماذا تعنيه تلك الكلمة.

صمويل بيكيت: ما لا اسم له (١٩٥٩)

Aporia، كلمة يونانية تعني «صعوبة، حيرة»، ومعناها الحرفي «طريق مسدود»، درب لا يُفضي إلى شيء، وفي فنِّ البلاغة التقليدية، تُشير الكلمة إلى شكٍّ حقيقي أو مزعوم،

بشأن موضوع ما، وعدم يقين فيما يتعلق بطريقة العمل في خطاب ما، وربما كانت جانبية هملت «أأبقى حيًّا أم أقتل نفسي» [أكون أو لا أكون]، هي أشهر مثال في أدبنا على ذلك، أما في القصة، خاصة في النصوص التي تدخل في إطار موقف، يقوم فيه الراوي بسرد قصة، فالتردد هو أحد الوسائل المفضلة للساردين، لإثارة حبِّ الاستطلاع فيمن يستمع إليهم، أو لتأكيد الطابع غير المألوف للقصة التي يروونها، وهذه الطريقة تقترن غالبًا بوسيلة بلاغية أخرى، هي «السكوت الفجائي»، أي الجملة التي لا تكتمل أو العبارة الناقصة، والتي كثيرًا ما يتم التعبير عنها على الورق بعدد من النقاط … وفي رواية كونراد «قلب الظلمات»، مثلًا، كثيرًا ما يقوم مارلو بالتوقف عن السرد على ذلك النحو:

> «يبدو أنني أحاول أن أقصَّ عليك حلمًا من الأحلام، وهي محاولة فاشلة؛ لأنه ما من رواية للحلم يمكن لها أن تنقلَ الإحساسَ الحلمي، ذلك المزيج من اللامعقول والمفاجأة والحيرة في رعشة من رعشات النضال والتمرد، ذلك الإحساس بأن المرء قد تملَّكَته تلك اللامعقولية التي تُشكِّل جوهر الأحلام …»

وتوقف فترة عن الكلام.

> «… كلا، إن ذلك مستحيل؛ مستحيل نَقْل إحساس الحياة الذي يشعر به امرؤ في حقبة معينة من حقبات وجوده — ذلك الذي يُشكل حقيقته، معناه — جوهره الرهيف النافذ. مستحيل. إننا نعيش. كما نحلم، وحيدين …»

وفي القصص الميتاقصصية، مثل «تائه في بيت المتعة» أو «عشيقة الضابط الفرنسي»، يصبح الترددُ مبدأً من مبادئ البنية القصصية؛ إذ إن الراوي المؤلف يُصارع مشاكلَ لا حلول لها، لتصوير الحياة في الفن تصويرًا مناسبًا، أو يعترف بتردده في الطريقة التي يتصرف بها مع شخصياته القصصية. فمثلًا، في الفصل ٥٥ من رواية عشيقة الضابط الفرنسي، بعد أن يكتشفَ تشارلز أن سارة قد اختفَت من الفندق بمدينة أكستر، ويسافر عائدًا إلى لندن ليبدأ البحث عنها، يتدخل الراوي المؤلف في القصة، على هيئة أحد الغرباء ذوي النظرات الفظَّة في مقصورة قطار تشارلز:

> «والآن فإن السؤال الذي أسأله وأنا أُحدِّق في تشارلز هو … ماذا سأفعل بحق الشيطان معك؟ لقد فكرتُ بالفعل أن أُنهيَ عمله هنا والآن، وأتركه إلى الأبد متجهًا إلى لندن. بَيْد أن تقاليد الرواية الفيكتورية لم تكن لتسمح بالنهايات

المفتوحة غير المحددة؛ كما أنني قد ساندتُ سابقًا الحريةَ التي يجب أن تُعطى للشخصيات، ومشكلتي بسيطة، فإن ما يريده تشارلز واضح. إن الأمر كذلك بالفعل. ولكن ما تريده البطلة ليس بمثل ذلك الوضوح؛ وأنا لستُ متأكدًا بالمرة أين هي الآن.»

وفي روايات صمويل بيكيت، خاصة أواخر أعماله، يكثر التردد. ورواية «ما لا اسم له» (التي نُشرت أصلًا بالفرنسية عام ١٩٥٢)، وهي من روايات تيار الوعي، بَيْد أنها ليست كروايةِ جيمس جويس «عوليس»، حيث تنبعث لنا مناظرُ دبلن وأصواتها، روائحها وصخبها البشري، في تحديد نشيط، عن طريق الانطباعات الشعورية للشخصيات الرئيسية وأفكارها وذكرياتها. فكلُّ ما نجده في رواية بيكيت، صوتُ راوٍ يتحدث إلى نفسه، أو يستنسخ أفكاره الداخلية حين تمر على ذهنه، تَوَّاقًا للعدم والصمت، ولكنه مُسَاق للمضيِّ قُدمًا في سرده، على الرغم من أنه لا يحتوي على قصة تستحق الرواية؛ وهو غير متأكد من أي شيء، ولا حتى من موضعه في المكان والزمان.

والراوي المجهول يجلس في مكان غامض معتم، لا يستطيع أن يرى حدوده أو أن يلمسَها بيده، في حين هناك شخوص لا تكاد تبين، بعضها فيما يبدو شخصيات من روايات بيكيت السابقة، تتحرك حواليه، أو هل هو الذي يتحرك حولها؟ وهو يعرف أن عينَيه مفتوحتان «بسبب الدموع التي تتساقط منهما دون توقف». أين هو؟ يمكن أن يكون في الجحيم. ويمكن أن يكون في مرحلة خرَف الشيخوخة، ويمكن أن يكون الموضوع هو ذهن الكاتب، الذي يتعيَّن عليه الاستمرار في الكتابة، على الرغم من أنه لم يَعُد لديه شيءٌ يقوله، لأنه لم يَعُد هناك شيءٌ جدير بالقول عن الوضع الإنساني، أم هل أن كلَّ هذه الأحوال واحدة في جوهرها وتُشكِّل الشيء نفسه؟ وتنطبق رواية ما لا اسم له، فيما يبدو، على تعبير رولان بارت «درجة الصفر في الكتابة»؛ حيث «ينهزم الأدب، وتتعرَّى إشكاليات البشر وتُقدَّم دونما زخرف، ويُصبح الكاتب أمينًا بصورة لا رجعة فيها».

والخطاب، بدلًا من أن يتقدَّم، يتراجع عن طريق التراكم، عن طريق نوع من الإلغاء الذاتي، خطوة إلى الأمام، وخطوة إلى الخلف، تتابع إثباتات متناقضة لا يفصل بينها سوى علامة الفاصلة، وليس العبارات المألوفة مثل «ولكن» أو «بالرغم من». ويحاور المتكلم نفسه قائلًا: «تقدَّم إلى الأمام»؛ ثم يُضيف على الفور مُتهكمًا: «أتدعو هذا تقدمًا، أتدعو ذلك إلى الأمام؟» كيف وصل إلى المكان الذي هو فيه: «هل يكون الأمر أنني يومًا ما قد بدأت أول خطوة فبقيتُ في الداخل؟» وللتوِّ يقفز سؤال آخر: «في الداخل أين؟» ثم يترك

السؤال الأول: «لا يهمُّ كيف حدث ذلك». ولكن حتى هذه الحركة السلبية تفترض الكثير: «ذلك، تقول ذلك، دون أن تعرف عمَّا تتكلم».

كان بيكيت من أتباع مذهب التفكيكية قبل أن تتشكل: «يبدو أنني أتكلم، ولكنه ليس أنا، عن نفسي، ولكن ليس عن نفسي». فهذه الجملة تُهاجم أسسَ التقاليد الهيومانية الراسخة عن قصص السيرة الذاتية، والسيرة الذاتية القصصية، من «روبنسون كروزو»، مرورًا بـ «آمال كبار»، حتى «البحث عن الزمن الضائع»، بما تَعِد به من التوصل إلى معرفة الذات. وقد استبق بيكيت فكرة «دريدا» عن «الاختلاف والإرجاء» المحتومَين للخطاب اللفظي: الـ «أنا» التي تتحدث وتختلف دائمًا عن الـ «أنا» التي يجري الحديث عنها؛ بينما يتمُّ دائمًا إرجاء الانطباق التام للغة على الواقع. «نبدأ بهذا القليل من الملاحظات العامة». وهذه الصيغة، التي لا تعني عادةً الكثيرَ، تكتسب سِمَة الكوميديا السوداء في إطار ذلك الفراغ المعرفي. كيف يواصل الراوي سردَه، «عن طريق عباراتِ إثباتٍ وعباراتِ نفيٍ تنقض معناها حين النطق بها» (أي التناقض الذاتي) أم «عن طريق التردد الخالص المجرد؟» والتردد هو الوسيلة المجازية المفضلة لدى النقَّاد التفكيكيِّين، لأنه يمثِّل الطريقةَ التي تعمل بها كلُّ النصوص على تقويض ادِّعاءاتها هي ذاتها، بأنها تقدِّم معنًى محدودًا. بَيْد أن اعتراف الراوي لاحقًا، بأنه يذكر التردد دون أن يعرف ماذا تعنيه تلك الكلمة، هو إلغاء للتردد.

«لا بد أن يكون هناك طرق أخرى. وإلَّا كان الأمر ميئوسًا منه تمامًا، ولكن الأمر ميئوس منه تمامًا»، والأمر العجيب أن قراءة هذا النص المتشائم المظلم، الذي يشيع الشك في كل كلماته، لا تولِّد اكتئابًا عميقًا، بل على العكس، فهو يخلق انطباعًا فَكِهًا مؤثرًا، بل وإيجابيًّا على نحوٍ يُثير الدهشة، لصمود الروح الإنسانية في وجه الشدائد، وكلماته الأخيرة المشهورة هي: «لا بد أن تمضيَ قُدُمًا، لا أستطيع أن أمضيَ قُدُمًا، لسوف أمضي قُدُمًا.»

الفصل الخمسون

النهاية

إن القلق الذي لا بد وكان يعاني منه هنري وكاثرين في تلك اللحظة من لحظات العلاقة التي ربطَت بينهما، ويعاني منه كذلك كلُّ مَن كان له صلة بأيٍّ منهما، بالنسبة لما ستتطور إليه تلك العلاقةُ مستقبلًا، من الصعب أن ينتقل إلى صدور قُرَّائي، لأنهم لا بد وقد حدسوا، من قلة الصفحات المتبقية من الكتاب، أننا نقترب حثيثًا من السعادة الكاملة.

دير نور ثانجر: جين أوستن (١٨١٨)

ونظر إليه رالف دون أن ينطقَ بحرف، وللحظةٍ مرَّت بخاطره صورةٌ كالشهاب المارق للسحر العجيب الذي كان يكتنف الشاطئ في يوم من الأيام. ولكن الجزيرة كانت محترقةً كالخشب الميت — مات سيمون، وجاك ... وبدأت الدموعُ تنساب، بينما اهتزَّ جسدُه بالنشيج، كانت أول مرة منذ وصلوا إلى الجزيرة يُطلق فيها العنان للدموع والنشيج؛ تهزُّه تشنجاتُ حزنٍ هائلة أخذَت تلوي جسدَه كلَّه، وعلا نحيبُه تحت الدخان الأسود الذي يتصاعد من ركام الجزيرة المحترق؛ وبدَا الأولاد الصغار الآخرون، وكأنما سرَت العدوى إليهم، في الارتجاف والنحيب كذلك. وفي وسطهم، طفق رالف، بجسده القذر وشعره الأشعث وأنفه السيَّال، يبكي نهاية البراءة، وظلمة قلب الإنسان، وسقوط الصديق المخلص الحكيم المسمَّى بيجي.

وأحسَّ الضابط، وقد أحاطَت به كلُّ هذه الضوضاء، بالعطف وبشيء من الإحراج، وأدار لهم ظهرَه كيما يُعطيَهم وقتًا يلتقطون فيه أنفاسهم؛ وانتظر، مُطلِقًا عينَيه لتستقرَّ على الطرادة المزدانة في الأفق البعيد.

وليام جولدنج: سيد الذباب (١٩٥٤)

قالت جورج إليوت: «نهايات الروايات هي أضعف نقطة عند معظم المؤلفين؛ بَيْد أن بعض الخطأ يكمن في طبيعة النهاية ذاتها، التي هي — في أحسن حالاتها — شيءٌ سلبيٌّ.» وكان ختام القصص مزعجًا بصفة خاصة بالنسبة للروائيِّين الفيكتوريِّين؛ لأنهم كانوا دائمًا يتعرضون لضغط القرَّاء والناشرين، كيما يجعلوا نهاياتِهم سعيدةً، وكان الفصل الأخير من الروايات يُعرف لدى أبناء الصنعة باسم «جمع الشمل»، الذي وصفه «هنري جيمس» ساخرًا، بأنه «توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين؛ والفقرات الملحقة والملاحظات البهيجة»، ولقد كان جيمس نفسه رائدَ النهاية «المفتوحة» للرواية الحديثة؛ فكان كثيرًا ما يُنهي الروايةَ في منتصف محادثة، تاركًا عبارةً معلَّقة يرنُّ صداها في الهواء، وإن كانت مبهمة: قال سترذر: «إذن هذا هو الأمر» (السفراء).

وعلى النحو الذي بيَّنَته جين أوستن في ملاحظة جانبية ميتاقصصية في الفقرة المقتبسة من «دير نورثانجر»، لا يمكن للروائي أن يُخفيَ عن قارئه الوقتَ الذي ستنتهي فيه القصة (كما بوسع مؤلف المسرحية أو مخرج الفيلم، مثلًا)؛ لأن النهاية تدل عليها قلةُ الصفحات المتبقية. وحين يُنهي جون فاولز «عشيقة الضابط الفرنسي»، نهايةَ «جمع الشمل» على نحوٍ يتهكم به على القصة الفيكتورية (حيث يستقر تشارلز في سعادة مع إرنستينا)، فإن ذلك لا يخدعنا؛ لأننا نعرف أنه لا يزال أمامنا ربعُ الكتاب، وفي ذلك الربع، يواصل فاولز قصةَ بحث تشارلز عن سارة، ويقدِّم لنا نهايتَين بديلتَين أخريَين، تنتهي إحداهما نهايةً سعيدة للبطلة، والأخرى نهاية سيئة. وهو يدعونا إلى الاختيار منهما، وإن كان يُشجعنا ضمنًا أن نختار النهاية الثانية بوصفها الأكثرَ أصالة، ليس لأنها أكثرُ مدعاة للحزن، بل لأنها أكثر انفتاحًا، مع الإحساس بالحياة تتجه إلى مستقبل غامض.

وربما يجب علينا أن نميِّز بين نهاية حكاية الرواية — أي حل أو عدم الحل المقصود للأسئلة القصصية التي أثارَتها في أذهان قُرَّائها — وبين آخر صفحات النص، التي تكون عادةً نوعًا من الخاتمة أو الحاشية الملحقة، إبطاء لطيف للخطاب وهو ينحو إلى التوقف. بَيْد أن ذلك لا يكاد ينطبق على روايات السير وليام جولدنج، الذي تنحو صفحاتُها الأخيرة إلى إلقاءِ كلِّ شيء مضى في ضوء جديد ومفاجئ؛ فرواية «بينشر مارتن» (١٩٥٦)، مثلًا، تبدو وكأنها قصة النضال اليائس وغير الناجح في النهاية، لبحَّار أصابَت الطوربيداتُ سفينتَه، للبقاء حيًّا فوق صخرة جرداء في وسط المحيط الأطلسي، ولكن الفصل الأخير يكشف أنه مات وهو يرتدي حذاءه العسكري الطويل الرقبة، مما يوجِب إعادة تفسير القصة كلها، بوصفها نوعًا من رؤيا الغرق أو تجربة المظهر بعد الموت، أما نهاية روايته

«الرجال الورق» (١٩٨٤)، فهي تُبقي دفعتها الختامية حتى آخر كلمة ينطق بها الراوي، التي تقطعها رصاصة: «كيف بحق الشيطان يتمكن ريك ل. تكر أن يحصل على مسد …»

وذلك النوع من النقلة التي تقع في آخر لحظة، هو عمومًا من صفات القصة القصيرة عنها الرواية. ويمكن للمرء بالفعل أن يقول إن القصة القصيرة أساسًا «ذات توجُّه نحو النهاية»، بمعنى أن القارئ يبدأ قصة قصيرة، وهو يتوقع أن يَصِل إلى نهايتها بسرعة، بينما يبدأ القارئ مطالعةَ الرواية، دون أيِّ فكرة محددة متى سينتهي منها، فنحن ننحو إلى قراءة القصة القصيرة في جلسة واحدة، تجذبنا إلى الأمام القوة المغناطيسية لنهايتها المرتقبة؛ بينما نلتقط الرواية ونُنحيها جانبًا في فترات متقطعة، وقد نشعر بأسف إيجابي عند الوصول إلى نهايتها، وقد تعوَّد الروائيون القدامى على استغلال هذه الرابطة العاطفية، التي تَصِل بين القارئ والرواية خلال تجربة القراءة. ففيلدنج، على سبيل المثال، يبدأ الكتاب الأخير من روايته «توم جونز» بفصل: «وداع للقارئ»:

> «لقد وصلنا الآن أيها القارئ إلى المرحلة الأخيرة من رحلتنا الطويلة. وبما أننا قد رحلنا سويًّا خلال الكثير من الصفحات، فلنتصرف تجاه أحدنا الآخر كرفاق سفر، في مركبة، قضيَا أيامًا عديدة بصحبة أحدهما الآخر؛ واللذان — رغم أي مضايقات أو عداوات صغيرة تكون قد نشأت أثناء الطريق — يتصافيان في النهاية، ويصعدان لآخر مرة إلى مركبتهما في حبور ومزاج رائق؛ إذ إنه من الممكن، في هذه المرحلة، لنا كما هو الأمر لهما، ألَّا يلتقيا مرة أخرى على الإطلاق.»

ولقد كان يمكن لنهاية «سيد الذباب» أن تكون نهايةً مريحة مشجعة، لأنها تُقدِّم منظورًا لوجهة نظر أحد الكبار، في قصة كانت حتى تلك المرحلة «قصة أولاد»، من نوع مغامرة «جزيرة المرجان»، ولكنها تتطور إلى شيء مفزع، ثَمة مجموعة من التلاميذ البريطانيِّين، تُلقي بهم المقادير إلى جزيرة استوائية مهجورة، في ظروف غير واضحة (رغم وجود شواهد قد تتصل بنشوب حرب)، فيعودون سريعًا إلى حالة البداوة والخرافة، وينحو سلوك هؤلاء الصبية، وقد تحرروا من قيود مجتمع الكبار المتمَدين، وتعرَّضوا للجوع والوحدة والخوف، إلى الانتقال من طور اللعب والتسلية إلى طور العنف القَبَلي، ويموت اثنان من الصبية، ويهرب البطل رالف بحياته، من مجموعة مطارديه المتعطشين لسفك الدماء، والذين يهددونه بحِرَاب خشبية، ومن النيران التي أُضرمت في الغابة عمدًا،

فيجد نفسه وجهًا لوجه مع ضابط بحري، هبط لتوِّه على شاطئ الجزيرة، بعد أن تنبَّهت سفينتُه إلى الدخان المتصاعد. ويعلِّق الضابط وهو يرقب الصبية بأسلحتهم وطلاء القتال على وجوههم: «صبية يلعبون».

ويُشكل ظهور الضابط عنصرَ مفاجأة وراحة كبرى بالنسبة إلى القارئ، كما هو الحال بالضبط بالنسبة إلى رالف، ولقد استغرقَتنا القصة وتعاطفنا مع محنة رالف، إلى حدٍّ أننا نسينا أنه هو وأعداؤه القساة، ما هم إلَّا صبية لم يبلغوا بعدُ طورَ المراهقة، ففجأة، من خلال عينَي الضابط، نراهم على حقيقتهم، مجرد حفنة من الأطفال القذرين رثِّي الثياب، ولكن جولدنج لا يسمح لهذا الأثر بأن يقوِّض الحقيقة الجوهرية لما جرى من قبل، أو أن يصور استعادة «الحالة الطبيعية» على هيئة نهاية سعيدة مريحة؛ ذلك أن الضابط البحري لن يفهمَ أبدًا التجربة التي مرَّ بها رالف (والقارئ من خلاله)، والتي لُخصت على نحو بليغ في الفقرة قبل الأخيرة من الرواية: «نهاية البراءة، وظلمة قلب الإنسان، وسقوط الصديق المخلص الحكيم المسمَّى بيجي». إنه لن يفهم أبدًا لماذا انتقل نشيج رالف كالعدوى إلى الأولاد الآخرين. «وأدار لهم ظهرَه كيما يُعطيَهم وقتًا يلتقطون فيه أنفاسهم؛ وانتظر؛ مُطلِقًا عينَيه لتستقرَّا على الطرادة المزدانة في الأفق البعيد». وتتطلب العبارة الأخيرة في أي قصة، رنينًا خاصًّا لمجرد أنها الأخيرة، ولكن تلك العبارة غنية بالسخرية؛ ذلك أن نظرة الرجل إلى «الطرادة المزدانة» تنطوي على المداراة، على الهروب من الحقيقة، على التواطؤ في شكل مؤسسي من أشكال العنف — الحرب الحديثة — التي تُعادل العنف البدائي للأولاد المنبوذين، وإن كانت تختلف عنها كذلك.

وقد يذكر القرَّاء الأليفون بروايتَي «تغيير الأمكنة»، أن القطعة المقتبسة من «دير نورثانجر» في أول هذا الفصل، قد ذكرها فيليب سوالو واستشهد بها موريس زاب في آخر صفحة من روايتي تلك، وقد ابتعثها فيليب كي يصور اختلافًا مهمًّا بين إحساس المشاهدين بنهاية فيلم ما، وإحساس القارئ بنهاية رواية ما:

«إن ذلك شيء لا يملك الروائي أن يُخفيَه أليس كذلك، إن روايته على وشك أن تنتهي؟ ... إنه لا يملك أن يُخفيَ قلة عدد الصفحات المتبقية ... إذ إنك تشعر وأنت تقرأ أنه لم يتبقَّ إلَّا صفحة أو صفحتان من الكتاب، وتتهيأ لإغلاقه، ولكن في حالة الفيلم، ليس هناك من سبيل للاستدلال على ذلك، خاصة هذه الأيام، بعد أن أصبحت الأفلام فضفاضةَ البناء وأكثر غموضًا مما كانت عليه سابقًا، وليس هناك من سبيل إلى معرفة أي لقطة ستكون الأخيرة؛ فالفيلم يمضي قُدُمًا، كما تمضي الحياة قُدُمًا، فالناس يقومون بأعمالهم،

ويشربون، ويتحدثون، ونحن نرقبهم، وفي أي لحظة يختارها المخرج، دون إنذار، ودون حلِّ أيِّ شيء، أو تفسير أو جمْع شمل أي شيء، يمكن ببساطة أن تأتي ... النهاية.»

وفي تلك المرحلة من الكتاب، كان فيليب يُقدَّم بوصفه شخصية في سيناريو أحد الأفلام، وعلى الفور بعد حديثه ذاك، تنتهي الرواية، هكذا:

ويهز فيليب كتفَيه، وتتوقف الكاميرا وقد تجمَّد في منتصف حركته.

النهاية

وقد أنهيتُ تلك الرواية بهذا الشكل لعدة أسباب مترابطة. فمن جهة، تُشكل الرواية كوميديا جنسية عن «تبادل الزوجات على نطاق متعدد القارات»، وتتعلق القصة بحياة اثنين من الأساتذة، أحدهما أمريكي والآخر بريطاني، يقومان في عام ١٩٦٩ بتبادل عملهما، ويبدآن علاقة غرامية مع زوجة أحدهما الآخر، بَيْد أن الشخصيَّتَين الرئيسيَّتَين يتبادلان الكثيرَ بالإضافة إلى ذلك خلال سياق الرواية — القيم، والاتجاهات، واللغة — وتقريبًا كل حادثة تقع في مكان من المكانَين تجد مثيلتَها أو صورتها المنعكسة في المكان الآخر، وبينما كنت أُطوِّر هذه الحبكة المتسقة والتي ربما تكون متوقَّعة، شعرتُ بالحاجة إلى تقديم بعض التنوع والمفاجآت للقارئ على مستوًى آخر للنص، وبناءً عليه، كتبتُ كلَّ فصل من فصول الرواية بأسلوب أو شكل مختلف. وكانت النقلة الأولى غير جذرية نسبيًّا — من السرد في الزمن الحاضر في الفصل الأول، إلى السرد في الزمن الماضي في الفصل الثاني، ولكن وضعتُ الفصل الثالث في صورة رسائل، ويتألف الفصل الرابع من اقتطافات من صحف ووثائق أخرى، من المفروض أن تقوم الشخصيات بقراءتها. والفصل الخامس تقليديٌّ في أسلوبه، ولكنه ينحرف أيضًا عن النمط المتقاطع للفصول السابقة، فيقدِّم التجارب المتداخلة للشخصيَّتَين الرئيسيَّتَين في مقاطع تتابعية.

وبينما كانت الرواية تتقدم، تزايد إحساسي بمشكلة كيفية إنهائها بصورة مرضية بالنسبة للشكل والمحتوى على حدٍّ سواء، وفيما يتعلق بالشكل، كان واضحًا لي أن الفصل الأخير، لا بد وأن يعرض النقلة السردية الأكبر والأشد مدعاة للدهشة، وألَّا يخاطرَ بأن يُصبحَ مجردَ إحباط جمالي للذروة، أما بخصوص المستوى القصصي، فقد وجدتُ نفسي غيرَ راغب في حلِّ حبكة تبادل الزوجات؛ لأن ذلك سيعني حلَّ الحبكة الثقافية أيضًا. فمثلًا، لو قرر فيليب البقاءَ مع ديزيريه زاب، فإن ذلك يستتبع اتخاذَه قرارًا بالبقاء في أمريكا، أو الرغبة من جانبها في الذهاب إلى إنجلترا، وهكذا. لم أكن أريد، بوصفي المؤلف

الضمني، أن أقرر مساندة هذه العلاقة أو تلك، هذه الثقافة أو تلك. ولكن كيف السبيل إلى «الخروج» بنهاية تتصف جذريًّا بعدم التحديد لحبكة كانت حتى ذلك الوقت عادية ومتسقة في بنائها مثل الرقصة الرباعية؟

وقد بدَت فكرةُ كتابة الفصل الأخير (الذي يُسمَّى «النهاية») على شكل سيناريو الفيلم، حلًّا طيبًا لكل هذه المشاكل بضربة واحدة. فأولًا، تعمل مثل هذه النهاية على إرضاء الحاجة إلى تغيير منحى الخطاب الروائي «العادي». وثانيًا، فإنها تُحرِّرني، بوصفي المؤلف الضمني، من الاضطرار إلى الحكم على مزاعم الشخصيات الأربع الرئيسية، أو الفصل بينهم، نظرًا لعدم وجودِ أثرٍ نصيٍّ لصوت المؤلف في سيناريوهات الأفلام، التي تتكوَّن من حوار ووصف موضوعي لا شخصاني، لسلوك الشخصيات الخارجي، ويلتقي فيليب وديزريه وموريس وهيلاري في نيويورك، في نقطة متوسطة، بين الساحل الغربي الأمريكي والوسط الغربي لإنجلترا، كيما يناقشوا مشاكلهم الزوجية؛ وخلال أيام قليلة، يبحثون كلَّ حلٍّ ممكن للقصة، بأن يحصلَ الجميعُ على الطلاق ويتزوج كلٌّ واحد بعشيقته؛ أن يعودَ كلُّ زوج إلى زوجته؛ أن ينفصلَ الأزواج والزوجات ثم لا يتزوجون ثانيةً ... وهلمَّ جرًّا، ولكنهم لا يَصِلون إلى نتيجة، وأعتقد أنني وجدتُ سبيلًا لتبريرِ رفضي أيَّ حلٍّ لرواية «تغيير الأمكنة»، بنوع من النكتة الميتاقصصية، بأن جعلتُ فيليب يلفتُ الانتباهَ إلى أن الأفلام أكثر قبولًا للنهايات غير المحلولة عنها في الروايات، في الوقت نفسه، الذي قدَّمتُه فيه بوصفه شخصيةً في فيلم بداخل رواية، وفي الواقع، إن الرغبة الإنسانية في اليقين والحلول والنهايات، هي رغبة عارمة ومتأصلة، لدرجة أن تلك النهاية لم تكن مرضيةً لكل القُرَّاء، واشتكى لي بعضُهم أنهم قد شعروا أنني قد خدعتُهم بها. بَيْد أنها قد أرضَتني «أنا» (وكان لها مزيدُ الفضل بعد ذلك حين قررتُ استخدامَ الشخصيات الرئيسية من جديد، في رواية تالية هي «عالم صغير»، بأن كانت أمامي الحرية الكاملة أن أُطوِّرَ حياتهم كيفما أشاء).

غير أنَّ العبرة من هذه الحكاية ليست الدفاعَ عن نهاية روايتي «تغيير الأمكنة»، بل البرهنة على أن قرارَ كيفية تناولها يتصل بجوانبَ أخرى كثيرة في الرواية، جوانب ناقشتُها في أماكن أخرى من هذا الكتاب تحت مختلف العناوين، مثلًا، (١) وجهة النظر [شكل سيناريو الأفلام يُغني عن الحاجة إلى اختيار وجهة نظر، التي تؤدي حتمًا إلى الانحياز إلى الشخص الذي تتبدَّى الرواية من خلال وجهة نظره]، (٢) التشويق [تأجيل الرد على السؤال السردي: كيف ستُحلُّ عقدةُ الخيانة الزوجية، حتى آخر صفحة من الرواية]، (٣)

المفاجأة [رفض الإجابة على السؤال السابق]، (٤) التناص [الإشارة إلى جين أوستن، وهي إشارة طبيعية ومناسبة من حيث إن كلًّا من فيليب سوالو وموريس زاب متخصصٌ في أعمالها]، (٥) البقاء على السطح [أثرٌ آخرُ من آثار شكل سيناريو الأفلام]، (٦) العناوين والفصول [التورية في عنوان الرواية — الأمكنة التي تتغير، الأماكن التي يتغير فيها المرء، المواقف المتبادلة — أدَّت إلى سلسلة من العناوين التي تتناسب معها للفصول — «هروب»، «استقرار»، «تراسل» ... إلخ، وأخيرًا «النهاية»، وهي بالإنجليزية اسم ومفعول ومصدر: هذه هي نهاية الكتاب، هذا هو كيف ينتهي، هذا هو كيف أُنهيه]، (٧) الميتاقصة [النكتة في السطور الأخيرة هي على القارئ وعلى توقعاته، ولكنها تتصل أيضًا بنكتة ميتاقصصية جارية عن كتاب إرشادي يُسمَّى «فلنكتب رواية» يجده موريس زاب في مكتب فيليب سوالو، وهو كتاب يقدِّم تعليقًا ساخرًا على نقلات التكنيك في الرواية. وهو يبدأ: «كل رواية يجب أن تحكيَ قصة، وهناك ثلاثة أنواع من القصص، القصة التي تنتهي نهايةً سعيدة، والقصة التي تنتهي نهاية غير سعيدة، والقصة التي تنتهي نهاية لا هي سعيدة ولا غير سعيدة، أو بالأحرى، التي لا تنتهي في الواقع أبدًا»].

وبوسعي، دون صعوبة كبيرة، أن أُناقشَ تلك النهاية تحت عناوين أخرى، مثل «إزالة الألفة»، و«التكرار»، و«الرواية التجريبية»، و«الرواية الكوميدية»، و«التجلي»، و«الصدفة»، و«السخرية»، و«الدافع»، و«الأفكار»، و«التردد»، بَيْد أنني لن أُطيلَ في هذه النقطة — وهي ببساطة أن القرارات المتعلقة بجوانب أو عناصر معينة في رواية ما، لا يمكن اتخاذها بمعزل عن الجوانب والعناصر الأخرى فيها، التي تؤثر فيها وتتأثر بها. فالرواية هي Gestalt، وهي كلمة ألمانية لا معادلَ دقيقًا لها بالإنجليزية، وقد عرَّفها القاموس الذي أَستخدمه بأنها «نمط أو بناء يحوز صفاتٍ في كلِّه المتكامل، ولا يمكن وصفه بمجرد تجميع أجزائه.»


هنداوي